

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA  
E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

---

"La Decoración Vegetal en el Arte Español  
de la Alta Edad Media: su simbolismo"

TOMO I

Por

**Ana María Quiñones Costa**

Director:  
**D. Fernando Olaguer-Feliú**

Madrid, 1.992.

A mis padres.

He de expresar mi más sincero agradecimiento a la Dra. Dña. Isabel Mateo Gómez, Investigadora del Departamento de Historia del Arte "Diego Velazquez", del Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.) por su ayuda y colaboración en la realización de este estudio; agradecimiento extensivo a todo el personal de dicho Departamento.

Igualmente agradezco su colaboración al Dr. D. Daniel Sanchez Mata, Profesor Titular del Departamento de Botánica de la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid, a D. Mariano Albillos, bibliotecario de la Biblioteca Nacional y, especialmente, al Dr. D. Juan Hernando, Profesor Titular del Departamento de Edafología de la Facultad de Farmacia de Madrid, por su apoyo y asesoramiento en temas científicos.

Mi agradecimiento al Dr. D. Fernando Olaguer-Feliú por su dirección e interés. Y, en definitiva, he de expresar mi cordial gratitud a todas aquellas personas, en especial a mi familia, que de forma directa o indirecta han contribuido con su apoyo moral a la finalización de esta Tesis Doctoral.

**I N D I C E**



**T O M O II.**

**CAPÍTULO III.- Flores.**

Las Flores: origen y evolución  
de su simbolismo.....463.  
Aro.....475.  
Equiseto.....492.  
Lirio.....507.  
Roseta.....546.

**CAPÍTULO IV.- Frutos.**

Los Frutos: origen y evolución  
de su simbolismo.....616.  
Manzana.....620.  
Piña.....643.  
Trigo.....702.  
Uvas.....748.

**CONCLUSIÓN.....863.**

**BIBLIOGRAFIA.....870.**

## I N T R O D U C C I Ó N

## INTRODUCCIÓN

El Arte Alto Medieval, tan ligado al pensamiento simbólico, ha sido objeto de numerosos estudios iconográficos, vertiéndose ríos de tinta sobre el simbolismo de su iconografía figurativa, sin embargo el carácter simbólico encerrado en los vegetales ha sido preferentemente objeto de una especie de tabú, tanto en el Arte Románico como en el Prerrománico, precisamente cuando la Alta Edad Media sentía pasión por los símbolos.

El propósito de este estudio es dilucidar la existencia e importancia del simbolismo vegetal en el Arte Alto Medieval Español. Se ha escogido para ello los elementos juzgados más significativos sin pretender trazar un cuadro exhaustivo; sin embargo, bastan para poner de relieve, de una parte, el permanente dualismo en la iconografía vegetal de este período, pues junto a una flora excesivamente esquematizada, que se podría calificar de fantástica, aparece otra con un gran sentido naturalista; y de otra parte, para instaurar el valor simbólico de la flora medieval esculpida, que objeto de un olvido secular y fortuito ha terminado por quedar silenciado; silencio mal interpretado con frecuencia por gran número de investigadores, que lejos de atribuirlo a la

escasez de datos recabados o a erróneas interpretaciones, han preferido descartar toda posibilidad simbólica, condenando un tema tan importante como es el vegetal en el mundo medieval, a un papel secundario, exclusivamente decorativo, objeto sólo de estudio tipológico y estilístico.

No se pretende realizar una investigación tipológica de la flora esculpida durante el período Pre-románico y Románico Español, ni establecer la evolución estilística de unos determinados temas vegetales, sino sólo examinar el posible valor simbólico encerrado en la flora esculpida del Arte Alto Medieval Español, tan ligado a un pensamiento simbólico.

Lejos está la intención de negar el "juego estético" que la flora esculpida desempeñó durante siglos, pero sí, constatar que bajo su bella y decorativa apariencia, sin duda amable, sosegada y atrayente, encerró en el Arte Medieval hondos contenidos morales y filosóficos.

**M E T O D O L O G I A**

## METODOLOGÍA

Para realizar el estudio sobre el carácter atribuible a la flora en el Arte Alto Medieval Español, se ha optado por elegir la decoración esculpida en capiteles, cimacios, frisos, canceles, estelas, etc.; piezas integradas en la arquitectura religiosa. La explicación de que sólo se considere aquí la decoración escultórica está en que la pintura no ofrecía material adecuado para proveer a esta investigación de argumentos de valor; de la pintura monumental se ha conservado muy poco, y la iluminación de manuscritos está tan estrechamente ligada al texto y, en la mayor parte de los casos, a convenciones iconográficas que apenas si puede deducirse nada de ellas.

Para no recargar el texto y no dificultar su lectura se ha relegado a las notas un amplio aparato científico que tiene por objeto fundamentar con algún detalle puntos de vista expuestos en el texto, y al mismo tiempo ofrecer, a quién quiera penetrar más profundamente en la materia, documentos y posibilidades de orientación, pues queda todavía bastante espacio para futuros estudios.

La magnitud del tema y el tema en sí, que nos ocupa, sugiere la división del estudio en cuatro grandes apartados o capítulos; en el primero se analiza el concepto de "símbolo" y sus orígenes y evolución, mientras que los tres restantes tratan de la flora, en tres de sus aspectos: hojas, flores y frutos. Esto obedece sólo a una exigencia formal, y por consiguiente se seguirán el mismo método analítico.

Cada uno de los capítulos dedicados a la flora se inicia con una breve introducción en la que se intentará evidenciar de una forma amplia y generalizada las connotaciones simbólicas de carácter universal que encierra su epígrafe, para después centrarme en determinadas especies botánicas, ya que dada la riqueza tipológica plasmada, sobre todo en el Arte Románico, se impone la necesidad de seleccionar determinadas plantas en base a criterios numéricos, religiosos y estilísticos; cada especie o planta será objeto de estudio, atendiendo a un amplio abanico de aspectos: botánico, etimológico, terapéutico, simbólico, etc. Siendo de ésta forma fieles a la interpretación del análisis iconográfico que da Panofsky<sup>1</sup>, para el que dicho análisis presupone mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, E.- "Estudios sobre iconología", Madrid, 1.979.

a través de la experiencia práctica; presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos.

En primer lugar se ha considerado conveniente un acercamiento a la Botánica, aunque pueda incrementar la aridez del capítulo, porque no se trata con elementos inertes, objeto siempre de la fantasía del artista, sino con reproducciones de seres vivos, plasmados con mayor o menor naturalismo, con mayor o menor grado de abstracción, y por lo tanto para abordar con seriedad y rigor el tema es necesario adquirir ciertos conocimientos de Botánica, Fisiología Vegetal, e incluso de Farmacognosia y Galénica; ciencias, que sin tales denominaciones, se gestaron en los albores de la Humanidad y que las grandes civilizaciones perfeccionaron paulatinamente, tendiendo a su sistematización. Este conocimiento botánico permitió desde la Antigüedad que ciertas plantas, bien por su lugar de crianza, bien por sus propiedades nutritivas, curativas o de otra índole fueran asociadas a determinadas divinidades.

Es también conveniente detenerse brevemente en su etimología porque puede aportar datos de gran importancia sobre su origen, latino o griego, e incluso sobre la civilización que pudo descubrirla o heredarla; por otra parte desglosando su vocablo se puede, a veces, conocer un sinfín de pequeños detalles, desde la forma de

algún elemento representativo de la planta, que pudiera ser la configuración de sus hojas o la de sus raíces, hasta hacer referencia a alguna cualidad curativa, e incluso relacionarla con una determinada deidad.

También se ha pretendido conocer la utilización que el hombre ha hecho de cada planta, en función de sus propiedades terapéuticas que fueron conocidas por el hombre desde tiempos remotos y empleadas en su propio beneficio durante milenios. Para ello nos hemos basado en la Materia Médica de Dioscórides, por dos motivos fundamentales: primero, porque aunque fue escrita en la primera centuria de nuestra Era, compiló el conocimiento de toda la Antigüedad; y segundo, por su rigor científico, que la convirtieron en una de las obras más leídas durante el Medievo, fuente de inspiración para numerosos padres de la Iglesia.

Por último, se atenderá a su origen, a su aparición en el Mundo del Arte, lo que conlleva una localización espacial y temporal, es decir, desentrañar el cuando y el donde; el período cronológico y la civilización que les dio vida plástica. Para proseguir la búsqueda de la causa que lo generó, es decir del por qué, y estudiar su valor significativo. Por ello hemos intentado abordar el estudio de las ideas religiosas, de los mitos y dramas litúrgicos gestados en las grandes civilizacio-

nes, imprescindible para entender el arte de aquellas sociedades donde la religión ocupó un lugar fundamental. Pues entendemos, junto con el Dr. Olaguer-Feliú<sup>2</sup>, que sólo sobre el substrato de las investigaciones científicas del pasado puede elaborarse la investigación del presente. Idea también compartida por Olivier Beigbeder<sup>3</sup>, para quién la comprensión de los aspectos simbólicos de los vegetales románicos sólo es posible cuando están resueltos todos los precedentes y todos los enigmas anteriores.

Los datos recogidos, analizados, y prudentemente interpretados, permitirán inferir el carácter simbólico pagano y cristiano, allá donde lo hubiera, de tantas hojas, flores y frutos que con frecuencia embellecen el Arte Medieval, pues ¿de qué sirve a nadie que le ofrezcan, como sucede con frecuencia, interpretaciones de las obras de arte medievales que carecen de fundamentos objetivos, y que parece nacer sólo de lucubraciones y especulaciones de escritores y eruditos.

Puede suceder que las consideraciones que aquí se viertan sean calificadas de fragmentarias y unilatera-

---

<sup>2</sup> OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000". Madrid, 1.989 (pág. 30).

<sup>3</sup> BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid 1.989. (pág. 22).

les; en efecto, son fragmentarias porque se ha hecho una selección limitada de un material muy amplio, y arbitrarias porque esta selección se ha hecho de acuerdo con el fin buscado. Sin embargo con ello se ha pretendido dar un mayor carácter docente a la investigación realizada.

CAPÍTULO I

**EL SIMBOLO: CONCEPTO, ORIGEN Y EVOLUCION**

## EL SÍMBOLO: CONCEPTO, ORIGEN Y EVOLUCIÓN.

### A) Concepto de Símbolo.

El contenido del tema a tratar hace conveniente iniciar este estudio analizando el concepto de "símbolo".

¿Qué es un símbolo? "una imagen, figura o divisa con que materialmente se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella"<sup>4</sup>; "un signo o imagen en que las realidades y determinaciones metafísicas no se reconocen en abstracto, sino que se hacen expresión perceptible de una realidad"<sup>5</sup>; "un signo convencional, tomado de la naturaleza, que conduce a la noción de verdades reveladas al hombre"<sup>6</sup>.

¿Podemos, a la luz de estas definiciones, identificar términos como: signo e imagen, con el de

---

<sup>4</sup> REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA - "Diccionario de la Lengua Española"- Tomos I y II. Ed. XX. Madrid, 1.984.

<sup>5</sup> PÉREZ RIOJA, J.A. - "Diccionario de Símbolos y Mitos"- Madrid, 1.971. (pág. 10).

<sup>6</sup> PINEDO, R. - "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930. (pág. 9).

símbolo? No. Existen connotaciones semánticas que establecen sutiles diferencias; la imagen es sólo un instrumento que sirve al conocimiento; el signo, si bien representa o sustituye a otro objeto o concepto, tiene un significado menos profundo por cuanto que no se identifica plenamente con el concepto que encierra. Por el contrario, en el símbolo existe dicha identificación; posee un significado mucho más profundo, a veces dotado de un carácter de revelación divina dirigida al ser humano<sup>7</sup>. Esto le aporta un matiz misterioso que atrae doblemente al hombre, le subyuga, le obliga a fijar su atención para llegar a la esencia de su conocimiento.

Esta gradación es constatada por Mirabella Roberti<sup>8</sup> al establecer una división con dos categorías: en un nivel inferior, los elementos u objetos de mayor antigüedad que son los más simples, los más elementales en sus representaciones, por lo tanto inmediatamente perceptibles; en un nivel superior, los elementos con valor simbólico, complicados y complejos que entrañan, a veces, dificultades de representación e interpretación.

---

<sup>7</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 9).

<sup>8</sup> MIRABELLA ROBERTI, M.- "Le Symbologie Paleochrétienne prélude a la symbologie médiévale". Le Cahiers de Saint Michel de Cuxá. Juillet. 1.981.

## B) Origen del Símbolo.

El hombre desde su origen desarrolló la inteligencia práctica<sup>9</sup>, pero fue el desarrollo de la inteligencia lógico-abstracta la que le permitió reafirmarse en su medio, la que le dotó de la capacidad para ver en el cosmos, en las creencias y en las relaciones del hombre con la Naturaleza, un contenido espiritual. Las manifestaciones artísticas del hombre de Cro-magnon así lo confirman; su arte rupestre y mobiliario fueron instrumentos que sirvieron al conocimiento, símbolos de su concepción y percepción de la Naturaleza y de su "magia". El hombre paleolítico se alimentaba de la carne de los animales que cazaba, y era creencia común que dibujando lo que deseaba que ocurriera podía modificar el curso de los acontecimientos; así, al pintar un bisonte con una flecha clavada en el corazón atraía al bisonte por medio de la magia. Pero en estas pinturas rupestres, al margen de toda consideración mágica, se pone de relieve la facultad de observación del hombre primitivo y su capacidad para

---

<sup>9</sup> THORNDIKE, Edouard Lee (1.874-1.949). Fue uno de los más destacados psicólogos de su tiempo. Distingue diversas manifestaciones en la inteligencia que dan lugar a tres tipos: inteligencia práctica, lógico-abstracta o conceptual y social.

La inteligencia práctica es algo intermedio entre el aprendizaje y la inteligencia lógico-abstracta; después de ensayar las respuestas instintivas y el tanteo por ensayo-error, el animal modifica la conducta de golpe, adaptándola a su nuevo medio pero sin poseer aún el concepto de abstracción y permaneciendo inmerso en su presente perceptivo. Esta inteligencia está fundamentalmente encaminada a la manipulación de objetos y a la fabricación de utensilios. Esta inteligencia práctica fue la que permitió el progreso técnico de la Humanidad.

reproducir con exactitud lo que había visto.

El progresivo desarrollo de la Humanidad se materializó en la Revolución Neolítica. Durante éste período no se eliminó la utilización de signos e imágenes, muy al contrario se incrementó su presencia aunque sufriendo alteraciones: se hicieron menos naturalistas, tendentes a una mayor abstracción del concepto, pero igualmente fáciles de identificar.

El rasgo más importante del Neolítico fue indiscutiblemente la domesticación de las plantas, que provocó nuevas creencias y una inversión de valores en el universo espiritual de aquel hombre. La primera, y seguramente la más importante consecuencia del descubrimiento de la agricultura fue la sustitución del mundo animal por el Reino Vegetal en las relaciones de carácter religioso, y dado el decisivo papel desempeñado por las mujeres en la domesticación de las plantas, la mujer y la sacralidad femenina pasan a primer plano. La fecundidad de la mujer y la fertilidad de la tierra se solidarizan, y el suelo fértil se asimila a la mujer<sup>10</sup>. La tierra, fuente inagotable de la nueva vida, se personificó en una diosa, encarnación de las fuerzas reproductivas, expresión de la fertilidad en todas sus formas. Así, por ejemplo, la

---

<sup>10</sup> ELIADE, M.- "Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". Tomo I. Madrid, 1.974. (pág. 56).

comunidades agrícolas del Tigris y del Éufrates mantenían la creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal; ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales; la fertilidad en todas sus formas se personificó en la diosa, representada con frecuencia mediante símbolos alusivos a la fertilidad, como una espiga de trigo o una palmera datilera.

El avance de las culturas neolíticas desencadenará la aparición de nuevas exigencias, entre ellas la escritura, pictográfica en sus comienzos (allá por el milenio IV a. J.C.) utilizando la imagen como instrumento de conocimiento y de comunicación, que tenderá poco a poco hacia una mayor abstracción. De cualquier forma el símbolo había sido durante la Prehistoria, y continuará siendo a lo largo del período histórico un verdadero idioma universal poseedor de un carácter mucho más expresivo que el que tiene la palabra.

Las grandes civilizaciones milenarias utilizaron con profusión el lenguaje simbólico, no porque carecieran de capacidad para reproducir, de forma naturalista, su concepción del mundo y sus conocimientos, producto de sus dotes de observación de la naturaleza, sino porque determinados conceptos se adaptaban mejor a una representación simbólica que realista. Para apoyar esta idea

baste citar como ejemplo los bajorrelieves asirios, muestra palpable de sus dotes realistas: el de la leona herida, de temática naturalista; el del parque real de Nínive que demuestra en sus parras y flores la soberbia capacidad de este pueblo para captar detalles botánicos. Sin embargo destaca uno, que por lo extraordinario e insólito lo describiré: se trata de un bajorrelieve esculpido en piedra caliza que presenta una palmera y, a cada lado de ésta, un ser divino con cuerpo de hombre y cabeza de águila. Se trata de figuras simbólicas. La palmera aparece representada de una forma muy estereotipada, con el tronco y las ramas siguiendo un patrón muy rígido. Resulta evidente que las tres figuras son simbólicas; es decir, que el simbolismo de este relieve no se debía a una técnica inadecuada ni a una escasa capacidad de observación del pueblo asirio.

El relieve es estereotipado porque representa un acto ritual cuyo significado puede deducirse fácilmente si se examina con detenimiento: la palmera está situada entre dos figuras, cada una de las cuales mantiene una mano extendida en ademán de ofrecerle un presente<sup>11</sup>; presente, que recuerda a los frutos de las coníferas, es decir, a las piñas. Es evidente, por tanto, que nos en-

---

<sup>11</sup> Varios autores ven en estos presentes las inflorescencias masculinas de la palmera. Entre ellos COLIN, Ronan.- "Descubrimientos Perdidos". Barcelona, 1.975. (págs. 68 y 69).

contramos ante un símbolo de fertilidad.

La existencia secular del simbolismo es un hecho admitido por todos<sup>12</sup>, pero hay que constatar que todo símbolo, por el hecho mismo de su abstracción y su carga milenaria, será receptivo al saber de una época que tenderá a modificar y, a veces, a desfigurar la realidad de su significante.

Las civilizaciones y las creencias religiosas poseen unos símbolos capaces de abstraer los conceptos que predicán, que lejos de decaer o desaparecer con sus creadores persisten, muchos de ellos, al ser adoptados por otras venideras. Así, emblemas de divinidades sumerias o egipcias seguirán siendo muchos siglos después símbolos de dioses griegos y romanos.

En definitiva, la Humanidad desde los tiempos más remotos, a través de su multiplicidad cultural, ha sentido y aún siente la necesidad y el placer de utilizar símbolos para manifestar sus ideas, sus conceptos religiosos y, en definitiva, para explicar el mundo.

---

<sup>12</sup>

PINEDA, R.- Ob. cit. (pág. 9).

PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 9).

GUERRA, M.- "Simbología Románica", Madrid, 1.978. (pág. 97).

### **C) El Símbolo en los orígenes del Cristianismo.**

Es imposible analizar y comprender el origen del símbolo cristiano aislándolo de su fuente de origen: el Cristianismo, y del contexto histórico en que surge. Por ello se ha creído conveniente y necesario dar una, aunque breve, visión de conjunto del marco histórico en que se desarrolla.

El Estado Romano guiado por su política expansionista consigue incorporar Palestina, allá por el siglo primero antes de nuestras Era. La comunidad judía que profesaba un monoteísmo intransigente vio como en su suelo eran edificadas ciudades paganas e introducidos numerosos dioses, lo que incrementó el sentimiento de derrota y humillación, pero lejos de transigir ante las exigencias de Roma, el pueblo hebreo se negó a renunciar a su exclusividad religiosa y nacional; conducta que derivó inevitablemente en constantes enfrentamientos con las autoridades romanas. La lucha palestina tuvo importantes repercusiones en otros lugares, ya que la mayor parte de los judíos (en el siglo I) no pertenecían a Palestina, sino a la diáspora; sus colonias se podían hallar en todos los puertos de mar importantes y centros comerciales prósperos del Imperio, e incluso fuera de sus fronteras, en India, Ceilán, Etiopía, etc.

En este marco de opresión política y religiosa, pero también de ardiente esperanza de liberación con el advenimiento de un mensajero divino, que alcanzó su punto álgido durante la primera centuria de nuestra Era, hemos de centrar la figura de Jesús y de sus seguidores: los nazarenos.

Jesús y sus palabras se apartaban demasiado de la figura del gran libertador nacional que el pueblo judío se había forjado, de ahí su gran intransigencia para aceptarle, junto con su doctrina. No obstante, la nueva religión se difundió rápidamente dentro y fuera del Imperio; durante la vida de los apóstoles esta expansión llegó hasta España y posiblemente hasta India y China<sup>13</sup>.

Varias pudieron ser las causas que contribuyeron a su rápida expansión:

- 1ª) La existencia de comunidades judías repartidas por todo el Imperio, e incluso fuera de él.
- 2ª) La adopción de la lengua griega y de su pensamiento para la difusión de la nueva fe durante los primeros siglos del Cristianismo.

La lengua griega permitía, mejor que cualquier otra lengua, expresar los conceptos filosófico-religiosos con mayor rigor y sutileza;

---

<sup>13</sup> BAMM, P.- "El Reino de La Fe" Madrid, Barcelona. 1.960. (pagos. 190 y 191).

por otra parte, la experiencia y tradición cultural y filosófica del mundo helénico proporcionaron a la Iglesia teólogos: hombres capaces de analizar y examinar con visión crítica los textos de las Sagradas Escrituras, siendo los responsables de interpretar y formular sus principales doctrinas.

- 3ª) El propio Imperio Romano con sus instituciones políticas y legales, y sus vías de comunicación.

Los primeros seguidores de Jesús y su doctrina carecían de organización y admitían en su seno a todo aquel, gentil o judío, que declarara profesar la fe en Cristo. Las comunidades cristianas que fueron naciendo se componían principalmente de proletariado urbano. Eran autónomas y estaban regidas por miembros elegidos democráticamente, que en el siglo III recibían el nombre de "episcopus" (obispo) y reunían los poderes administrativos y sacerdotales de cada iglesia local.

La Iglesia, en este período de formación, carecía de estabilidad y dogmatismo, lo que obligó a los obispos, conscientes del peligro que esto entrañaba, a velar por la conservación no sólo de los textos bíblicos,

sino también a extraer las correctas interpretaciones<sup>14</sup>. Los obispos tenían la disciplina del arcano, y sometidos a ésta se encontraban los símbolos, lo que explica por qué el código del simbolismo, llamado "La Clave", no era conocido por los fieles, para los que había una especie de manual que fue enseñado discretamente a los neófitos.

Durante los primeros siglos del Cristianismo se impuso un principio: ausencia de jerarquización y de una autoridad central. Las distintas iglesias locales tenían conciencia de ser parte de una sola comunidad -de ahí la costumbre de los obispos de una misma región de reunirse en concilios para tratar asuntos de importancia-, pero algunas de éstas comunidades (Roma, Alejandría y Antioquía), fundadas por los apóstoles, se habían convertido en importantes centros y gozaban de mayor prestigio. Por ello, aunque desde el punto de vista teórico, todos los obispos y comunidades gozaran de igualdad, desde el punto de vista jurídico, las comunidades de las ciudades más importantes eran consideradas como cabeza de las localizadas en sus proximidades, y por encima de todas, Roma.

Por otra parte, cuando el número de miembros de una iglesia aumentó fue necesario crear instrumentos auxiliares del obispo, surgiendo así los presbíteros y diáconos.

---

<sup>14</sup> Esta interpretación se desprende del estudio realizado por el padre Pinedo (Ob. cit.), sobre la Clave de Melitón, del siglo II.

La difusión del Cristianismo fue un hecho irreversible e implacable dentro del Imperio Romano, inmerso en una desintegración espiritual que lo propiciaba. Dentro de este marco, el siglo IV será relevante por producirse una serie de acontecimientos de suma importancia para la estructura de la Iglesia. En primer lugar, con los Edictos de Milán y Tesalónica, el Cristianismo dejará de ser una religión perseguida, para convertirse en la religión oficial del Imperio, con todos los cambios que ello implicaba: conversiones masivas, jerarquización, pugna entre el poder imperial y religioso, creación de concilios generales para fijar dogmas de fe, exteriorización de la fe a través de las diferentes manifestaciones artísticas. En segundo lugar, la división del Imperio Romano a la muerte del emperador Teodosio (395) pone de manifiesto la precaria situación socio-económica del Imperio Romano de Occidente y el desprestigio de sus emperadores, frente al prestigio y superioridad indiscutible del Obispo de Roma, que se incrementará durante el siglo V; y también el relevante papel que ejercerá el Imperio Romano de Oriente (Imperio Bizantino) tanto a nivel político, como socio-económico y religioso en todo el Próximo Oriente.

Los movimientos migratorios de los "Pueblos bárbaros" y su ubicación dentro del Imperio Romano de

Occidente durante el siglo V, provocando su definitiva desaparición en el año 576, también afectarán en gran medida a la Iglesia Cristiana de Occidente, ya que el Cristianismo desaparecerá casi por completo de muchas zonas del Imperio: Galia, Bretaña, Germania. Se impuso la necesidad de "reconquistar" Europa para el Cristianismo; dos serán los artífices de tan ingente labor: el Monacato de Occidente y San Gregorio Magno, capaz de reconocer la importancia que habrían de tener para el futuro del Cristianismo estos nuevos Reinos Bárbaros. "Él mismo definía el papel de la imagen cristiana de una manera que será determinante para los países de lengua latina durante toda la Edad Media: *"la imagen es la escritura de los iletrados"*<sup>15</sup>. Dicho de otra forma, para Gregorio Magno la imagen es un medio de conocimiento, especialmente del conocimiento de la fe, y, por tanto, una forma de enseñar la religión y sus misterios. La Cristiandad Occidental permanecerá fiel a esta idea básica durante la Edad Media, confirmando así, el papel pedagógico de la imagen cristiana.

El Cristianismo como cualquier creencia religiosa no dudará en utilizar imágenes para llegar al pueblo, para hacer comprender a las masas populares sus

---

<sup>15</sup> GRABAR, A.- *"Las Vías de la creación en la iconografía cristiana"*. Madrid, 1.985. (pág. 167).

conceptos y sus preceptos.

Las enseñanzas de Cristo a través de parábolas confirman esto; Él dice a sus apóstoles explicándoles la parábola del sembrador: "*a vosotros os es dado conocer el misterio del Reino de Dios, a los demás, solamente en parábolas*"<sup>16</sup>. Para el padre Pinedo, las parábolas constituyen las reglas fundamentales del simbolismo cristiano; cada idea estará representada por un símbolo sacado del Evangelio<sup>17</sup>.

Por otra parte, el bajo nivel cultural de la mayoría de sus prosélitos, unido al interés didáctico que guiaba a los predicadores de la nueva fe motivó la utilización sistemática de alegorías en sus sermones y de imágenes para ilustrar o simbolizar el pensamiento de sus doctores, que con el fortalecimiento y reconocimiento del Cristianismo como religión oficial del Imperio fueron utilizadas, cada vez en mayor número, como expresión de dicha religión y de sus manifestaciones artísticas.

No podemos olvidar la inherente necesidad de todo hombre, de expresar sus conceptos religiosos a través de imágenes o símbolos, convirtiéndose éstos en un medio para enseñar, recordando y explicando las verdades

---

<sup>16</sup> Evangelio de San Lucas, VIII, 10.

<sup>17</sup> PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 10). Argumenta también la relevancia de la figura de Cristo, iniciador de esta práctica, para indicar el elevado número de Doctores de la Iglesia que continúan sus enseñanzas.

cristianas. Esta necesidad del cristiano se mantuvo inmersa en un medio hostil durante los primeros siglos del Cristianismo. La política religiosa del Imperio Romano no era propicia para la libre expresión de las ideas y conceptos cristianos, lo que condujo al empleo de imágenes y al nacimiento de un simbolismo cristiano durante los trescientos primeros años de nuestra Era.

Las imágenes servían para simbolizar el pensamiento de los doctores cristianos, y fueron adquiriendo un fin pedagógico<sup>18</sup>.

La importancia de lo símbolos se incrementó después de consolidar la Iglesia su supremacía religiosa en el Imperio Romano. Dos parecen ser las causas:

- 1ª) El declive cultural y artístico del Imperio de Occidente.
- 2ª) La incorporación de los pueblos "bárbaros" al ámbito cristiano, cuya evangelización era necesaria. Su escaso nivel cultural propiciaba la utilización de las imágenes para enseñar las verdades de la Religión.

---

<sup>18</sup> GRABAR y PINEDO coinciden en esta afirmación.

La imagen se impondrá como medio de conocimiento. Se considerará un lenguaje abierto. "El simbolismo, por tanto, forma parte de la esencia misma del cristianismo, llegando a ser el catecismo del pueblo"<sup>19</sup>.

Desde los primeros siglos del Cristianismo los símbolos empleados fueron codificándose hasta confeccionar códigos simbólicos, a través de los cuales la Iglesia, es decir, los obispos velaban por su correcta utilización. La clave de San Melitón, obispo de Sardes en el siglo II, sería una muestra de la existencia de dichos códigos de símbolos que estaban reservados a los obispos y eran desconocidos por los fieles, para los que había manuales y nomenclaturas que fueron enseñadas discretamente a los neófitos.

Los símbolos fueron utilizados en todo el ámbito cristiano, pero hay que constatar que las marcadas diferencias existente entre las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente influyeron en la iconografía cristiana. Así, mientras "en Oriente, tierra de símbolos y abstracciones, la realidad material de cosas santas representadas por imágenes ofendía hasta a las gentes sencillas"<sup>20</sup>, y el empleo de una decoración emblemática y car-

---

<sup>19</sup> PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 10 y 11)

<sup>20</sup> PIJOAN, J.- "Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino". Summa ARTIS, Tomo VII. Madrid. 1.974. (pág. 408).

gada de connotaciones religiosas era un hecho cotidiano; en Occidente, en cambio, existía una tradición mayor de los temas figurativos e imperaba esta temática, tendencia que fue asumida por el arte cristiano occidental llegando, en ocasiones, a motivar la voz de alarma de las autoridades eclesiásticas, como lo prueba la legislación del Concilio de Elvira<sup>21</sup> (303-314) que prohibía en uno de sus preceptos la representación de imágenes en las iglesias, con la intención de evitar la adoración de estas, en definitiva, la idolatría, que era sin duda el pecado más grave que podía cometer un cristiano en aquella época.

La existencia e importancia del símbolo en la religión cristiana es un hecho incuestionable, pero ¿cuales fueron las causas que aceleraron la redacción de los cánones de símbolos, y cuales propiciaron la multiplicación de los símbolos?. La respuesta parece inferirse de la obra del padre Pinedo, gran investigador en esta materia, para el que las causas se pueden tratar bajo dos enunciados:

---

<sup>21</sup> La legislación conciliar en Hispania se inicia a comienzos del siglo IV, con el Sínodo de Ilíberis (Elvira). En este época la cristiandad hispánica acaba de salir de la cruel persecución de Diocleciano. El cristianismo aparece bastante arraigado en la península Ibérica, especialmente en la provincia Bética y en la cuenca mediterránea.

El Sínodo de Ilíberis tiene un carácter eminentemente disciplinar. Trata de prescribir unas normas de conducta, tanto para los pastores y miembros del clero, como para el resto del pueblo fiel. Las disposiciones que se promulgan son abundantes y rigurosas, en especial, las que se refieren a evitar los peligros de la idolatría y del judaísmo. Para un estudio más profundo remitimos a la obra de ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSÓN, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda". Pamplona, 1.986.

- a) El Simbolismo de la Idolatría.
- b) El Simbolismo de la Gnosis.

Los cristianos recién convertidos poseían por su educación un conjunto de figuras simbólicas y de signos paganos que debían abandonar. Sin embargo esto no se logró, ni siquiera en los primeros momentos del Cristianismo, pues dada la clandestinidad en que se movían estas comunidades cristianas, se vieron obligadas a adoptar símbolos, signos o alegorías de otras religiones de las que era factible extraer una doble lectura: pagana para unos, cristiana para otros; símbolos que fueron incorporados al repertorio decorativo del Arte Paleocristiano. Con el triunfo del Cristianismo como religión oficial del Imperio Romano las conversiones se multiplicaron y la dificultad para erradicar las imágenes simbólicas se agudizaría; así, lejos de concebirse la sustitución de aquella iconografía simbólica adoptada del paganismo, y profundamente arraigada ya en la comunidad cristiana, será enriquecida, sin que su empleo implicara el reconocimiento de las religiones abolidas, sino la confirmación de la superioridad y veracidad del Cristianismo.

El gnosticismo, doctrina filosófica y religiosa de los primeros siglos de la Iglesia, era una mezcla de cristianismo con creencias judías y orientales que pre-

tendía poseer un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas. Esta doctrina herética tuvo gran importancia durante el período de formación del Cristianismo, sin duda a causa de la carencia de fórmulas estables y rigurosas. Se hacía, pues, imprescindible dogmatizar la religión católica, causa de la convocatoria de numerosos Concilios Generales; sin este dogmatismo, válido para toda la Cristiandad, era fácil tergiversar los conceptos religiosos y alterar los símbolos, y de ahí la necesidad y obligación de los obispos de las distintas iglesias locales de someter a disciplina y control los códigos simbólicos, y la aparición de los manuales de estos formularios especialmente dirigidos contra las herejías de los primeros siglos, y elaborados con un fin apologético y catequístico.

¿En que fuentes bebieron dichos códigos simbólicos?. En primer lugar, en los textos bíblicos (evangelios, salmos, interpretaciones y aclaraciones de los Padres de la Iglesia); en segundo lugar, en los libros de carácter científico de la Antigüedad<sup>22</sup>, que poseían ilustraciones científicas y que con la desaparición del Imperio Romano de Occidente, serán conservados y copiados

---

<sup>22</sup> Merecen especial mención la "Materia Médica" de Pedacio Dioscórides y la Historia Natural de Plinio. Obra, esta última de menor importancia para el estudio que la de su coetáneo griego, pero que sirvió también de fundamento a múltiples tratados que aparecieron a partir del siglo IV bajo el título de "Medicina Plinii", y que en realidad de quién menos derivan es de Plinio, pues están basadas principalmente en Dioscórides y Galeno.

en las bibliotecas de los grandes monasterios durante la Edad Media. Y en último lugar, indicaremos las figuras y signos procedentes del simbolismo precristiano: unos, del mundo romano y griego con su complejidad y multiplicidad religiosa; otros, del mundo hebreo; y un tercer grupo de modelos iconográficos procedente de diferentes religiones orientales, profundamente arraigados en la conciencia colectiva de los pueblos de Próximo Oriente. Pero de cualquier forma, todos provenientes de antiguas culturas o religiones que fueron adoptados por la nueva ideología<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> MIRABELLA ROBERTI, M.- Ob. cit. Se centra exclusivamente en las imágenes y en el simbolismo precristiano.

#### **D) El Simbolismo Medieval.**

Un nuevo período histórico se abre tras la caída del Imperio Romano de Occidente; período oscuro y simple para unos, complejo y atrayente para otros: el Medievo.

No se pretende analizar las causas que propiciaron dicho acontecimiento, pero sí parece necesario hacer referencia a las consecuencias que tuvo, porque serán numerosas e importantísimas para todo el Occidente Europeo. En lo político, la desmembración del Imperio y la creación de nuevos estados; en lo socio-económico, la consolidación de una economía doméstica y la ruralización de la sociedad; en lo cultural, la desaparición de la unidad lingüística con el nacimiento de las distintas lenguas romances y la inferioridad cultural de los diferentes pueblos "bárbaros"; y en lo religioso, la desaparición del Cristianismo como única y oficial religión.

Las transformaciones que experimenta Europa Occidental en el marco cultural y religioso serán, pues, de suma importancia para la Iglesia de Roma que, consciente de dicha situación, iniciará una labor misionera entre estos pueblos bárbaros, llegando a instituirse en baluarte de la verdad, de la cultura y de la unidad espiritual, siendo su autoridad admitida y respetada durante siglos.

¿Qué armas utilizó?. Fueron varias, pero aquí sólo nos referimos a una: EL SÍMBOLO.

La Religión Cristiana poseedora ya de un amplio bagaje simbólico concederá un papel relevante a la imagen, que se perpetuará durante toda la Edad Media. Convirtiéndose desde las primeras centurias alto medievales en un medio de comunicación, en una forma de enseñanza de esta religión y de sus misterios, "será el catecismo del pueblo"<sup>24</sup>, adquiriendo un papel eminentemente pedagógico.

El simbolismo cristiano con su carácter de universalidad lingüística y espiritual se convierte, dentro del mundo occidental, en una forma de llegar al alma de todo cristiano: campesino o noble; sajón o visigodo; en un lenguaje abierto a todo tipo de cambios que afectará a veces a su significante<sup>25</sup>, a veces a su significado, pero siempre producto y reflejo de una realidad cultural y religiosa.

Las Sagradas Escrituras, pilar del Cristianismo, son ricas en alegorías, objeto de análisis y estudio para los Santos Padres que fueron desentrañando su signi-

---

<sup>24</sup> PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 10).

<sup>25</sup> El significante por el hecho de ser producto de una abstracción está expuesto a una deformación, procedente a veces del propio individuo, o reflejo de las realidades de su época. "Esta eficacia deformadora del símbolo explica la predilección del Arte Románico, arte eminentemente simbólico. De ahí la inclinación por los símbolos no figurados; geométricos o no, sin relación perceptible a simple vista con las cosas, ni con los seres de la tierra" GUERRA, M.- Ob. cit. (pág. 97).

ficado, convirtiéndose paulatinamente en símbolos que adquirieron forma plástica<sup>26</sup>. Estos símbolos, que como ya se ha dicho, fueron recopilados en las denominadas "Claves" conservadas y supervisadas por autoridades eclesiásticas, se convirtieron en cánones que la Iglesia utilizó para plasmar sus dogmas, y al mismo tiempo conservar su pureza doctrinal, pero siempre abiertos a futuros estudios teológicos.

Sagradas Escrituras, Salmos, Claves, parecen haber ejercido durante la Edad Media una importancia relevante como fuente de decoración. El padre Pinedo a través de sus investigaciones nos ilumina en este campo: "casi toda la decoración medieval tiene sus orígenes en las Sagradas Escrituras y sobre todo en el Libro de los Salmos"; y concede un lugar de honor a la Clave de Melitón: "las fórmulas melitonianas tomaron forma plástica en España desde primera hora; las encontramos en las iglesias prerrománicas: San Pedro de la Nave, Santa María del Naranco, San Miguel de la Escalada, donde podemos ver ciervos rodeados de *Foeniculum triplex*, simbolizando al hombre justo, que se apoya en la Santísima Trinidad; palomas bebiendo de la copa, que simboliza la fuente de

---

<sup>26</sup> PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 34 y 35). Centra su afirmación en el Mundo Medieval, concediendo un papel relevante a San Isidoro de Sevilla, Rábano Mauro, Clave de Melitón y a los tratados de Historia Natural, Bestiarios, tratados de Cosmografía, etc., que permitieron la labor investigadora.

la vida; las hojas de acanto, las piñas y otros muchos símbolos"<sup>27</sup>. André Grabar escribe al respecto: "es necesario creer que los artistas que trabajaban en la decoración de las tumbas cristianas estaban dirigidos más estrechamente de lo que cabría suponer, si nos fiamos de los textos de que disponemos, y que de comunidad en comunidad se transmitían modelos iconográficos o descripciones de imágenes oralmente o por escrito, de la misma forma que se hacía para otras directrices, muy interesante para el mantenimiento de la unidad y de la fe de la Iglesia"<sup>28</sup>.

Junto a esta fuente inagotable de material simbólico, hay otra no menos importante, y trascendente para la Iglesia de Occidente y para sus manifestaciones plásticas: nos referimos a las ilustraciones de los libros científicos.

Es por todos conocida la importancia que tuvo la Ciencia en la Edad Antigua (mundo greco-romano); importancia que se materializó en numerosas obras de carácter científico, dotadas para mayor rigor de ilustraciones.

---

<sup>27</sup> PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 12).

Junto a lo expuesto, también indica la influencia que ejercerán estas fórmulas melitonianas en los Beatos. Afirmación compartida por Mâle, para quién el origen de la iconografía se encuentra en estos Beatos Españoles.

<sup>28</sup> GRABAR, A.- "El Primer Arte Cristiano" (200 - 395). Universo de las Formas. Madrid, 1.967. (pág. 27).

La caída y desaparición del Imperio Romano de Occidente puso en peligro la conservación de la cultura clásica, pero, a su vez, permitió a la Iglesia de Roma erigirse en su receptora y salvadora. De esta forma las obras clásicas fueron conservadas, estudiadas y copiadas en los grandes centros monásticos, impregnándose de la filosofía cristiana y del nuevo concepto de la Ciencia Medieval<sup>29</sup>. Así, las nuevas ediciones de los Beatos, los tratados de Historia Natural, etc.<sup>30</sup> irán "enriqueciéndose" con notas alegóricas de carácter moralizante<sup>31</sup>,

<sup>29</sup> Sería erróneo afirmar que en el Medievo existió un total desinterés por la Ciencia y un rechazo a la Naturaleza y su conocimiento, sin embargo dichos estudios tenían como único y último propósito el conocimiento humano. Para la sociedad teocrática medieval todo estudio ha de ser entendido como forma de llegar a conocer a su Creador.

En este sentido, Nilda GUBLIELMI en su introducción de "El Fisiólogo. Bestiario Medieval". Buenos Aires. 1.971 (págs. 8 y 9) afirma, apoyándose en el estudio de las obras de Crisóstomo, San Bernardo, Horacio de Autun y, por supuesto, de San Agustín: "La Naturaleza debe ser conocida, pero su conocimiento no termina en sí, sino que se instrumentiza para acceder a Dios".

<sup>30</sup> EL FISIÓLOGO, obra anónima redactada en Alejandría entre los siglos II y V, es considerada por THORNDIKE y McCULLOCH como un tratado eminentemente científico, al considerar la ausencia de alegorías moralizantes en las redacciones iniciales que se hicieron de esta obra. (EL FISIÓLOGO. BESTIARIO MEDIEVAL.- Ob. cit. (pág. 8).

"Durante la Edad Media tuvo un extraordinario éxito. Se copió y utilizó. El Fisiólogo de Teobaldo, del siglo XI es una de las obras hechas a su imitación. En los siglos del Románico se multiplicó la representación de animales en la escultura y pintura, y se copiaron con ilustraciones varios bestiarios. De aquí el interés iconográfico en relación al sentido decorativo o significativo de aquellos". YARZA, J. GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval II. Románico y Gótico." Fuentes y documentos para la Historia del Arte Barcelona, 1.982. (pág. 175).

<sup>31</sup> Sirva como ejemplo una de las obras ("Phisica") escritas por Santa Hildegarda de Bingen (1.098-1.179). Célebre religiosa y escritora alemana. Doctora de la Iglesia. Sus éxtasis y frecuentes visiones, en las que Dios le revelaba los misterios del mundo natural, del mundo espiritual, de las Sagradas Escrituras, del pasado y del futuro, le hicieron merecedora en su tiempo del sobrenombre de: "Sibila del Rhin". La obra en cuestión, compuesta de nueve libros, titulada "Phisica" es un sencillo libro de medicina. Dedicó el primer libro a las plantas ("De Plantis") y lo subdivide en 165 capítulos, tratando en cada uno de ellos las propiedades de una planta o flor determinada. Lo verdaderamente digno de mención es que la autora no duda en conceder a algunas plantas, junto a las virtudes curativas, otras de carácter moralizante, e incluso introduce creencias populares supersticiosas.

Sobre el helecho (Capítulo XLVII) escribe: "El helecho es muy cálido y seco y poco jugoso, pero tiene una gran fuerza, o sea, un poder tal, que el diablo huye de él"... "Y en el lugar donde crece, el diablo no suele poner en práctica sus tretas sino que más bien esquiva y se aleja de la casa o lugar donde se encuentra"... "Incluso, el hombre que lo lleva consigo se ve libre de hechizos y encantamientos y conjuros diabólicos y otras fantasmagorías"...

con el objeto, a veces, de aclarar el significado de las figuras ilustrativas.

Entre los tratados científicos merece especial mención la obra "Materia Médica" de Pedacio Dioscórides, médico griego del siglo primero de nuestra Era, nacido en Anazarba de Cilicia (al pie del Monte Taurus, en Asia Menor) que ejerció su profesión en el ejército de Nerón. Se le debe la redacción de una obra de recopilación del conocimiento médico de su tiempo, en la que da remedios extraídos de los tres Reinos de la Naturaleza: animal, mineral y vegetal, incidiendo principalmente en este último, del que llega a tratar alrededor de seiscientas especies; obra que mantuvo su vigencia, no sólo en la Antigüedad, sino que fue durante toda la Edad Media un texto clásico y fundamental, en el que tanto los verdaderos médicos, como aquellos que sin ningún estudio se dedicaban a tratar a enfermos, buscaban, indagando en sus páginas, la droga que les sirviera para combatir la enfermedad.

El prestigio de esta obra en los albores del Medievo queda reflejado en numerosos hechos históricos; por ejemplo, en el siglo VI Cassiodoro, primer ministro del rey ostrogodo Teodorico, decide retirarse de la vida

pública, e instituye un Vivarium (establecimiento monástico), y dispone que uno de los deberes primordiales de los religiosos ha de ser el cuidado de los enfermos, para lo que debían instruirse en la preparación de medicamentos, recomendándoles se sirvan para ello del Herbarium Dioscórides. Como además la regla monástica establecía que los monjes dedicaran, por lo menos, dos horas al día a la lectura, precisaban manuscritos que eran copiados por los legos, y entre ellos, como elementos indispensables para tratar a los enfermos, estaban las copias de "el Dioscórides" y "la Medicina Pliniana" (basada en Plinio, Galeno y Dioscórides). Esta idea se difundirá por todos los monasterios.

En la Alta Edad Media aparecen diversas copias bajo el título de "Dyascorides", que fueron una sinopsis de materia médica muy fáciles de consultar por su ordenación alfabética, y más tarde el denominado: "*Macer Floridus*" o Pseudo Maces, y tras él, los "*Hortus Sanitatis*", que en el fondo no son más que versiones modificadas de la obra de Dioscórides. También aparecen en la Edad Media los denominados *Herbarius*, que son compendios farmacológicos, pues si bien hacen una descripción somera de la planta o de la droga, en cambio se extienden en las propiedades médicas. La mayor parte de su contenido es una

copia de lo indicado por Dioscórides, aunque también se encuentran datos de otros autores.

Pero la trascendencia de esta obra no fue exclusiva del mundo cristiano, pues entre los árabes también gozó de gran estimación, llegando incluso a ser codiciada<sup>32</sup>. Es de suponer que la célebre Biblioteca de Alejandría contase con bastantes ejemplares, que se perderían cuando el ejército de Omar, en el siglo VII incendió la ciudad y con ella la Biblioteca; sin embargo, el gran interés cultural demostrado por los califas abasidas<sup>33</sup>, incide en el desarrollo de traducciones de obras clásica. Así a principios de la novena centuria, "el Dioscórides" se traduce al sirio y luego al árabe, y se hace texto de estudio básico para médicos y farmacéuticos, por lo que sus copias se multiplican y no hubo biblioteca árabe de importancia que no poseyese ejemplares

---

<sup>32</sup> Aseveración fundada en la obra "Medical History from the earliest times" de WITHINGTON, que en sus páginas 238 y 139 nos dice: "Un emperador Bizantino se admiraba al comprobar que el obsequio de una copia ilustrada de Dioscórides era lo que más agradaba a un príncipe árabe". Por otra parte, es de todos conocida la labor difusora que ejerció el pueblo árabe, y que también afectó a la obra de Dioscórides, tal como se deduce de la lectura de un manuscrito anónimo de un botánico hispano-musulmán, del siglo XI-XII, en el que se vierten los textos del médico griego sometidos a análisis: discutidos y admitidos unos, y refutados otros. (Manuscritos árabe nº XL de la Col. GAYANGOS de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid; publicado su extracto por ASIN PALACIOS con el título: "Glosario de voces romances", Madrid. Granada, 1.943.

<sup>33</sup> El máximo esplendor cultural abasida se produjo durante el reinado de al-Mamun (813-833), séptimo califa abasida, que descuella por su curiosidad intelectual, amor al saber y generoso patronazgo ejercido con una amplia tolerancia que escandalizó al elemento ortodoxo de la corte califal. Obsesionado con la obtención de manuscritos griegos que quedaban depositados con al biblioteca real o Bait-al-Hukmat, al-Mamun inicia negociaciones con el emperador bizantino, León el Armenio, y le conmina a enviarle todos los manuscritos de los antiguos escritores que quedaban para ser traducidos al árabe. No le interesaban en absoluto, ni la poesía, ni la historia, y curiosamente, solo solicitaba manuscritos griegos. (AMASUNO, M.V.- "La Materia Médica de Dioscórides en el Lapidario de Alfonso X, el Sabio". Cuadernos Galileo de Hª de la Ciencia: 9. Madrid. 1.987. (pág. 53).

de la Materia Médica de Dioscórides.

Esta obra llega a la España musulmana a mediados del siglo X, con motivo de una embajada de buena voluntad que el emperador Constantino VII hace al califa cordobés Abd-al-Rahmán III (912-961). Entre los variados regalos ofrecidos figuraba un espléndido códice griego con ilustraciones de la Materia Médica dioscoridana, junto con el ofrecimiento de enviar un interprete en caso de que no hubiera nadie en la corte califal que entendiera el griego antiguo. Y pocos años más tarde el emperador envió un experto traductor bizantino, el monje Nicolás que con la colaboración y ayuda de varios eruditos locales comenzaron la labor traductora; labor concluida, años después por Ibn Gulgul (médico de cámara del califa Hisam II), a cuya pluma se deben gran cantidad de aclaraciones hispano-árabes, rebasando el texto dioscoridano al insertar en su farmacopea otras especies botánicas propias de la Península Ibérica. Así, esta excepcional obra quedó incorporada a la medicina hispano-musulmana, cuya transmisión y supervivencia constituye todo un fenómeno histórico, hasta llegar a integrarse por vía escrita en una obra específica, el Lapidario de Alfonso X, rey de Castilla, en los primeros años de la segunda mitad del siglo XIII.

Por consiguiente, la Materia Médica de Dioscó-

rides, tanto en versión griega como latina o árabe, fue durante el Medievo una fuente primordial para el conocimiento médico. Fue copiada en infinidad de ocasiones, y no siempre de forma fiel, lo que ha permitido que aún se conserven varios códices medievales. En Viena se encuentra el llamado "Codex Anicia Juliane" (debido a que en el año 527 fue donado a la iglesia de San Poliuto de Bizancio por Anicia Juliana, para quién se hizo). Su interés deriva no únicamente del texto, sino en especial de los dibujos coloreados que se dice, proceden de la obra de Cráteras, una de las principales fuentes de que se sirvió Dioscórides. Otro magnífico ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, también con parecidas ilustraciones. Muy conocido es el "Códice Longobardus" conservado en Munich. También poseía dibujos copiados de Cráteras el manuscrito que se conservaba en la Biblioteca de El Escorial, que fue el que sirvió a Andrés de Laguna<sup>34</sup> en el siglo XVI para hacer su traducción, y que

---

<sup>34</sup> Andrés de Laguna (1499-1560) Nacido en Segovia, estudió medicina en Salamanca, París, Bolonia. Médico de reconocido prestigio en toda Europa, estuvo al servicio del Papa Julio III del Papa Julio III.

A Laguna se debe la traducción al castellano de la obra de Dioscórides, que enriqueció con amplios comentarios, en los que vertió su carácter crítico de hombre renacentista. Esta traducción fue la de mayor trascendencia por su perfección y por el número de ediciones que de ella se hicieron; mantuvo su vigencia durante siglos, pues "todavía en 1.785 era libro familiar a los facultativos y andaba en manos de todos" (FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado", Barcelona, 1.980. (Introducción, pág. XIV). Aún la Farmacología actual reconoce juicios de valor vertidos en sus comentarios.

La importancia atribuida a esta obra queda demostrada en las tempranas fecha de su impresión. De hecho cuando el descubrimiento y desarrollo del arte de imprimir permitió que la estampación de las grandes obras de la Antigüedad Clásica, uno de los primeros manuscritos convertidos en incunables fue la "Materia Médica" de Dioscórides, aún en los albores del Renacimiento. Editado primero en lenguas clásicas (griego y latín), pronto las ediciones romances (italiano, castellano, etc.) aportarán el nuevo espíritu renacentista en sus comentarios.

junto a otras numerosas obras desapareció en un lamentable incendio.

Todo el proceso antes descrito, permite que a lo largo de la Edad Media se integren en obras cristianas imágenes elaboradas previamente para tratados científicos<sup>35</sup>. Es correcto suponer que ciertas ilustraciones científicas inspiraran a los iconógrafos cristianos llegando, incluso, a utilizarse de forma sistemática y adquiriendo gran éxito por las ventajas que representaba la ilustración de temas abstractos<sup>36</sup>. Este hecho será casi exclusivo de Europa Occidental, porque la Iglesia Bizantina seguirá fiel a una decoración estricta, en la que sólo tienen cabida temas extraídos de las Sagradas Escrituras.

André Grabar, autor de esta coherente teoría de la reutilización de ilustraciones científicas, concede a España gran importancia al considerar que es en nuestro suelo donde se descubren los trasplantes más antiguos de

---

<sup>35</sup> LAPAGE, Claude, en su artículo: "L'Ornementation végétale fantantique et le pseudo-réalisme dans la peinture Byzantine", publicado en Nahiers Archeologiques: XIX. 1.969 (pág. 209), nos dice: "en muchos tratados de medicina copiados y pintados en el siglo X, el artista reproduce con cuidados los detalles de las plantas, insectos y moluscos que acompañan y completan el texto". Estas palabras están acompañadas de varias ilustraciones que avalan el texto: una, es copia de la hiedra del Tratado de Dioscórides, y la otra, un combate de animales de una versión macedónica de la Cosmografía Cristiana de Cosmas Indicopleustes, en la que reproduce con una precisión gráfica asombrosa: anatomía, movimientos y profundidad espacial.

<sup>36</sup> André GRABAR en su obra "Las vías de la creación de la iconografía cristiana" (Ob. cit.) expone de forma amplia la teoría de la reutilización de las ilustraciones científicas en Occidente.

imágenes científicas a la imaginería cristiana, precisamente en los Beatos. Opinión que será compartida por Émile Mâle.

De todo lo anteriormente expuesto se infiere un mundo medieval se manifiesta a través de una simbología; símbolos que predominan en el campo espiritual o religioso, y que han quedado constatados en los textos literarios<sup>37</sup>.

Sobre este punto, la extensa labor realizada por el profesor Yarza y su equipo de colaboradores constituye una antología de fuentes y documentos para la Historia del Arte; imprescindible obra de consulta. A pesar de lo escaso y disperso que, en general, son los textos y fuentes a lo largo de la Edad Media, han seleccionado algunos documentos de carácter teórico, simbólico, estético e iconográfico, que ponen de manifiesto claramente la función del arte figurativo y la búsqueda de un profundo simbolismo; se alude en textos, sermones e inscripciones al sentido simbólico de las partes y elementos de las Iglesias y morasterios, o bien sirven para aclarar programas simbólicos más o menos complejos.

"La consideración de los templos cristianos

---

<sup>37</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval". Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1.969. (pagos. 117 y 194). En su artículo nos expone su investigación sobre el simbolismo numérico y floral que se encierra en las obras de Berceo.

YARZA, J., GUARDIA, M. y VICENS, T.- ob. cit.

como una prefiguración de la Jerusalén Celeste llevó a los escritores medievales a la búsqueda de un profundo simbolismo en todas las partes y elementos que componen la iglesia; entre ellos Honorio Augustodunensis (finales del siglo XI y principios del XII) dedicó parte de su obra "De Gemma Animae" al desarrollo de una teoría de gran repercusión en su época, en la que la arquitectura como parte del Universo, es una continua manifestación en los planes de Dios, y tanto el artista que la construye como el cristiano que penetra en ellas pueden, por medio de la materialidad, captar la armonía que gobierna el mundo dirigido por Dios y la vida futura que le aguarda"<sup>38</sup>. También San Bernardo, en el segundo cuarto del siglo XII, en seis sermones, al parecer predicados en la dedicación de la nueva iglesia del Monasterio de Clara-val, de donde era abad, alude al sentido simbólico de la iglesia, función funeraria del atrio y la relación con Dios<sup>39</sup>. Ligeramente posterior en el tiempo es la obra de Sicardo, obispo de Cremona, gran liturgista, que partiendo de la teoría de Honorio Augustodunensis, y apoyándose en continuas referencias al Antiguo y Nuevo Testamento profundiza en la búsqueda de una simbología mística y

---

<sup>38</sup> YARZA, J. y col.- Ob. cit. (pág. 23).

<sup>39</sup> YARZA, J. y col.- Ob. cit. (pág. 59).

teológica de cada una de las partes y elementos que constituyen el templo y las dependencias monásticas<sup>40</sup>.

Yarza prosigue diciendo: "la mención de este tipo de textos -refiriéndose a los textos simbólicos- nos pone en contacto con uno de los grandes problemas que plantea el arte de estos siglos: su función. De algunos se desprende la dificultad de intelección del arte figurativo, como por ejemplo las inscripciones del tímpano de la Catedral de Jaca; de otros por el contrario, la sencillez de acceso, como las inscripciones de la portada de Saint Foy de Conques, cuyo carácter aclaratorio se explica por ser un importante lugar de peregrinación y estar, por tanto, la escultura destinada a un público muy variado. Unos y otros tienen el propósito de aclarar los programas simbólicos que tímpanos o portadas proclaman, e implican una enseñanza moral.

Manuel Guerra<sup>41</sup> a este respecto, afirma que todo tiene razón de ser en el Románico, pero que la existencia de todos y de cada uno de los elementos no es siempre simbólica, persiguiendo a veces simplemente un fin decorativo u ornamental, en el que juegan otras leyes: la simetría, la disimetría e incluso, el "horror

---

<sup>40</sup> YARZA, J. y col.- Ob. cit. (págs. 63 y 64).

<sup>41</sup> GUERRA, M.- Ob. cit. (págs. 104 y 105). Plantéa la cuestión expuesta, aunque de una forma más extensa.

vacui". Descarta, por tanto, que todo elemento decorativo del Arte Románico encierre un símbolo con su correspondiente carga dogmática y pedagógica.

El padre Pinedo, a través de una laboriosa investigación puso de relieve el carácter eminentemente simbólico de la escultura románica, y tomando como punto de referencia los capitales del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, nos dice: "hemos venido al conocimiento de que todos ellos tienen una significación simbólica, encierran una enseñanza práctica"<sup>42</sup>; juicio que ratifica años más tarde: "quisiéramos exponer como la ejecución de portadas, capiteles, bajorrelieve, etc. no están abandonadas al gusto de los artistas, sino que ellos eran dirigidos por los obispos, los individuos del Cabildo o de la comunidad, si se trataban de iglesias monacales"<sup>43</sup>.

Junto con Pinedo y Guerra, otros investigadores, como Gilles, Reau, Ferguson, Beigbeder y Egrý<sup>44</sup>, conceden valor simbólico a un gran número de elementos ornamentales del Arte Románico.

---

<sup>42</sup> PINEDO, R. - "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso". Burgos. 1.924. (pág. 33).

<sup>43</sup> PINEDO, R. - "El Simbolismo en la escultura medieval española". Madrid. 1.930. (pág. 16).

<sup>44</sup> GILLES, L. - "Le Symbolisme dans l'art Religieux". Paris, 1.943.  
 REAU, L. - "Iconographie de l'Art Chrétien". Paris, 1.955.  
 FERGUSON, G. - "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956.  
 BEIGBEDER, O. - "Symbolisme del chapiteaux de la nef d'Anzy Le-Dux". Gazette des Beaux Arts. 1.962 (págs. 381-400) y "Lexique des Symboles". Francia. 1.964.  
 EGRY, A. - "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles". Arch. Esp. de Arte, nº 173. 1.971 (pág. 9-15).

De todo lo expuesto se podría inferir un criterio base: elementos considerados tradicionalmente decorativos dentro del Arte de la Alta Edad Media podrían encerrar un marcado carácter simbólico.

### **E) El Simbolismo Vegetal.**

El Arte Medieval, tan ligado a un pensamiento simbólico, no puede comprenderse siendo considerado sólo desde el punto de vista de una estética formal, de ahí que la iconografía de la Alta Edad Media haya sido objeto de numerosas investigaciones centradas en aquella parcela más atrayente: la temática figurada, considerada en posesión de un marcado carácter simbólico; en cambio, la temática vegetal ha quedado casi relegada al olvido, o por lo menos, en un segundo plano, descartando, en muchas ocasiones, su carácter simbólico y atendiendo sólo a estudios tipológicos.

Si es admitido e, incluso, elogiado el carácter simbólico de ciertos capiteles en que se asocian elementos figurados y vegetales; si es reconocida la existencia de un simbolismo vegetal cristiano "*per se*", ¿por qué dudar de su materialización plástica?, ¿por qué no reconocer en lo vegetal una posible carga simbólica?.

Este estudio tiene por objeto el replanteamiento de toda una serie de consideraciones exclusivamente estéticas atribuidas a la flora esculpida en el Arte Alto y Pleno Medieval Español. Para ello se comenzará esbozando una serie de argumentos, que a nuestro juicio aportan luz al origen del simbolismo vegetal y apoyan

"a priori" la tesis de su existencia:

1º) "La Religión Cristiana desde sus orígenes ha utilizado un simbolismo floral"<sup>45</sup>. Diversos textos bíblicos, especialmente Salmos, Cantar de los Cantares y parábolas evangélicas están repletas de metáforas y de alegorías tomadas del Reino Vegetal<sup>46</sup>, que desde los primeros momentos fueron objeto de reflexión y análisis por los Padres de la Iglesia, cuyos comentarios tendrán a su vez, como eje central, el elemento vegetal<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> MIRIMONDE, A. P.- "Les Instruments de Musique et Le Symbolisme Floral". La Revue du Louvre. 1.963. (pág. 272).

<sup>46</sup> Sirvan como ejemplo los siguiente versículos bíblicos:  
 Génesis: III. 18.- "dice el Señor al hombre que la tierra no le daría sino espinas y zarzas".  
 Eclesiástico: I. 12.- "la cuerda triple se rompe difícilmente". Alusión al "funiculum triplex".  
 Isaías: II. 1, 2.- "Nacerá de la raíz de Jesú un tallo, y una flor subirá de su raíz, y sobre ella descenderá el Espíritu Santo del Señor".  
 Cantar de los Cantares: II. 1.- "y soy la flor de los campos y el lirio de los valles".  
 Salmo LVII: "Antes que vuestras espinas, es decir, vuestros vicios, formen una cambroñera debéis desecharlos, pues si no sólo quedará la ira de Dios...".  
 Salmo L. 1.- "Rociase con hisopo, que quedará limpio...".  
 Juan XV. 5.- "yo soy la vid, vosotros los sarmientos".  
 Ezequiel XLVII. 12.- "En las riberas del río, a uno y otro lado, se alzarán árboles frutales de toda especie cuyas hojas no caerán y cuyo fruto no faltará. Todos los meses madurarán sus frutos, por ser sus aguas del santuario, serán comestibles y sus hojas medicinales".

<sup>47</sup> Por ejemplo: San Jerónimo nos comenta que el "funiculum triplex" simboliza el misterio de la Santísima Trinidad. Orígenes, Beda, San Agustín y otros padres de la Iglesia nos dicen: "La flor es el ornato del campo, y añaden: "Cristo es la flor y el ornato del mundo pues contiene en sí la hermosura, el aroma y la prestancia de todas las flores" [PINEDO, R.- Ob. cita. 1.930 (pág. 26)]. San Gregorio Magno comenta las fórmulas simbólicas de la palma y nos dice que la palma es la cruz de Cristo, la cual mostrándose dura y rugosa en su corteza, da frutos dulcísimos que conducen a la salvación. [CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X-XII", Madrid, 1.939. (pág. 39)]. Los árboles serán objeto de múltiples comentarios: San Isidoro, Rabano Mauro, Hugo de San Victor, etc. [MIGNE, P.- "Patrologiae Latinae". 221 tomos. Paris, 1.844 a 1.855.] Un texto del Codice Calixtino dice: "permitió Dios que el género humano no fuese envuelto por las zarzas de los vicios porque no quiso someterse a los mandatos de Dios" [Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus. Trad. Moralejo y otros. Santiago de Compostela. 1.951, (pág. 88).]

2º) La importancia que tuvieron determinadas obras de carácter científico durante el Medievo; entre ellas, la "Materia Médica" escrita por Dioscórides, médico griego del siglo primero de nuestra Era, que se convertirá a lo largo de la Edad Media en la obra más leída después de la Biblia, a causa de la importancia que adquirió el estudio de las plantas medicinales y de sus propiedades terapéuticas: anestésicas, antihemorroidicas, hipnóticas, cardiológicas, afrodisiacas, etc., de las cuales la medicina empírica y la brujería o supersticiones medievales supieron sacar buen provecho.

En ocasiones, se creía que las virtudes terapéuticas de las plantas estaban en función de su parecido con los órganos del cuerpo humano: se recomendaba el empleo de las semillas de adormidera contra las migrañas porque la cápsula de esta planta tiene forma de cabeza; la centaurea, cuyo tallo es cuadrangular pasaba por ser adecuada contra la fiebre cuartana<sup>48</sup>. Pero junto a estas "supuestas propiedades" eran recogidas otras, producto de un saber milenario<sup>49</sup> amplio y perfeccionado, y, en algunos

---

<sup>48</sup> REAU, L.- "Iconographie de L'Art Chretien". Tomo I. Paris, 1.955 (pág. 134).

<sup>49</sup> Saber milenario recogido a veces en los textos bíblicos, como lo demuestra el Salmo LI.7: "Rociase como hisopo y quedame limpio"...El hisopo posee innumerables propiedades medicinales, de ahí que llegara a simbolizar el Bautismo (inocencia recuperada).

casos, reconocido por la fitología moderna.

El conocimiento de las propiedades de ciertas plantas medicinales pudo ser, a veces, utilizado por la Iglesia con el doble propósito de fundamentar con base científica su simbolismo y de hacer llegar con mayor facilidad al pueblo, el simbolismo otorgado a determinadas plantas<sup>50</sup>.

- 3º) El marcado carácter abstracto y antinaturalista propio del Prerrománico y Románico, inherente al simbolismo que encierra.
- 4º) La pervivencia, especialmente en el Arte Prerrománico, y más concretamente en el Visigodo, de la iconografía paleocristiana, tan próxima al simbolismo vegetal.
- 5º) La honda raigambre simbólica que tienen ciertos temas vegetales en las religiones de antiguas civilizaciones.

---

<sup>50</sup> Ciertamente el conocimiento de las propiedades de las plantas sirvió para fundamentar, en ocasiones, el simbolismo atribuido a algunas de ellas. Por ejemplo, el Codex Calixtino alude a las propiedades del lirio, del que dice: "sirve para acelerar el parto, y por ello significa esta planta la castidad virginal de la Bienaventurada", e igualmente Santa Hildegarda (siglo XII) en su obra "Causae et curae" que consta de cinco libros, hace referencia al lirio en el libro IV, titulado "De menstrui retentioni". "De partus difficultate". [HILDEGARDIS.- "Causae et curae". Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana Lipsiae. 1.903. (pág. 188)].

"Desde los tiempos más remotos se ha conferido al árbol una significación religiosa. Varios pueblos han elegido su árbol sagrado: en la India, la higuera; entre los celtas, la encina; entre los germanos, el tilo; el fresno, entre los escandinavos. El árbol como morada de la divinidad demuestra la antigüedad de su culto en Grecia: a menudo se le adoraba en una encina. El pino estaba consagrado a Cibeles; el olivo a Minerva; el laurel, a Apolo; el loto y el mirto, a Venus; la viña, a Baco, etc."<sup>51</sup>

"La Biblia menciona árboles sagrados que conocían en su época los pueblos vecinos, y que ocupaban un importante puesto en sus religiones: cedro, olivo, álamo, ciprés"<sup>52</sup>.

Son numerosos los trabajos publicados sobre simbolismo floral, y prácticamente todos coinciden en afirmar que fue largamente utilizado en las sociedades antiguas<sup>53</sup>.

- 6º) La existencia del simbolismo de los números, de tradición clásica, que fue adoptado y asimilado total-

---

<sup>51</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pagos. 73 y 74).

<sup>52</sup> CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- "Le Monde des Symboles". Paris, 1.972. (pág. 363).

<sup>53</sup> CHEVALIER, J. y CHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969.  
CHAMPEAUX, G y STERCKR, D.S.- Ob. cit. Entre otros.

mente por la Iglesia Cristiana, y que con tanta facilidad puede aplicarse a los elementos vegetales.

"Desde la Antigüedad el número encerró un contenido simbólico, con reflejo en la literatura y en las Artes. Las culturas mesopotámica, griega, romana y la aportación judaico-cristiana no han hecho sino enriquecerlo"<sup>54</sup>. En el simbolismo cristiano los números también formaban parte de este sistema, no eran expresiones meramente cuantitativas, sino que encerraban complejas ideas y esta filosofía era particularmente adaptable a los elementos vegetales.

- 7º) En último lugar, para constatar la existencia de un simbolismo floral dentro de la escultura románica - contamos con los trabajos realizados por un reducido número de investigadores interesados en esta materia; bien a través del estudio de la simbología vegetal dentro del Arte Románico<sup>55</sup>, bien a través de la obra de aquellos otros que admiten la existencia de un simbolismo vegetal en algunas manifestaciones

---

<sup>54</sup> CAAMAÑO MARTINEZ, J. M.- Ob. cit. (Pág. 180).

El valor simbólico de los números aplicado a las hojas y a las flores, sobre todo en el Arte Románico es defendido por Olivier BEIGBEDER en su obra "Léxico de los Símbolos" (pág. 28).

<sup>55</sup> Nos referimos a los Diccionarios de Símbolos que nos aportan una exhaustiva relación de plantas, hojas, árboles, flores, con su simbología, a veces inferida de textos bíblicos, a veces de comentarios de Padres de la Iglesia, y a veces no especificada. Destacan el lirio, la manzana, las plantas espinosas, la vid, el árbol, por ser elevado el número de autores que se detienen en su estudio.

escultóricas del Románico<sup>56</sup>.

Por otra parte considero conveniente recordar toda una serie de características del Románico que indirectamente contribuyen a dar solidez a la hipótesis del simbolismo vegetal.

El Románico, manifestación plástica de la unidad espiritual y constructiva que sacudió a Europa en el siglo XI y continuó a lo largo del XII, difundirá una estética fundamentada en el simbolismo, y sometida a unos principios:

- a) Búsqueda de la armonía en las composiciones a través del equilibrio.
- b) Búsqueda de una emoción estética y religiosa en los fieles. Para los que lo feo y monstruoso se asociaba al pecado; lo bello, lo armonioso y equilibrado al bien. No era una belleza real o formal, sino de carácter espiritual.
- c) Es un arte funcional, en el que la escultura tiene unos objetivos y unos fines muy claros: adornar y enseñar. Por tanto, esta es-

---

<sup>56</sup> GUERRA, PINEDO, BEIGBEDER, EGRY, entre otros.

De todos ellos, es el padre Pinedo el que concede mayor importancia a este tema. Basándose en textos bíblicos identifica hojas, plantas y flores esculpidas en capiteles de la iglesia de Estibaliz y del claustro de Silos. Entendiendo en todos ellos un simbolismo concreto, en función, no sólo del elemento plasmado, sino de su ubicación y de la relación que pueda existir con otros elementos arquitectónicos y escultóricos.

cultura didáctica, catequística y dogmática conlleva la aparición de unos "programas iconográficos", que a través de portadas, capiteles, etc. adoctrinaban al fiel y a los monjes.

Este carácter simbólico de la iconografía románica ha recaído tradicionalmente en la temática figurativa, a la que se le ha concedido la mayor importancia, posiblemente porque su carácter narrativo lo hacía más palpable y asequible, mientras que la flora ha quedado relegada a un papel ornamental, probablemente por la intervención negativa de varios factores:

- 1º) Carencia de una adecuada formación botánica en un gran número de investigadores, que evidentemente aunque no impide afrontar dicho estudio, si lo dificulta.
- 2º) Desconocimiento u olvido de una simbología floral milenaria, sin duda asimilada por el Arte Cristiano desde sus primeras manifestaciones, como lo prueba el vocabulario iconográfico del Arte Paleocristiano; y
- 3º) La capacidad de abstracción que posee el tema vegetal.

Teniendo en cuenta estas premisas resulta difícil "a priori" descartar totalmente en la iconografía vegetal, tan abundante en tímpanos, dinteles, arquivoltas, capiteles, etc. de conjuntos escultóricos del Románico Oficial, todo contenido simbólico. Pues, al margen de un simbolismo específico, que se intentará dilucidar a lo largo del presente estudio, las composiciones vegetales presididas por el equilibrio y la armonía, emanaban sin duda una emoción estética y religiosa en la que aquellos hombres podrían ver una belleza serena, espiritual, en suma, una evocación del Mundo Celestial. Quizás por ello, aunque la temática vegetal fuera muy variada, y con frecuencia antinaturalista y difícilmente identificable, siempre transmitía sosiego, armonía, equilibrio, en una sociedad carente de tales valores.

Todos y cada uno de los argumentos esgrimidos constituyen una base sólida y firme que invita a iniciar, con perspectivas de éxito, un estudio sobre el carácter simbólico de la flora esculpida en el Arte Alto Medieval Español.

C A P Í T U L O    I I

**LA HOJA: ORIGEN Y EVOLUCION DE SU SIMBOLISMO**

### LA HOJA: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE SU SIMBOLISMO.

La hoja como elemento integrante del Reino Vegetal goza de los mismos atributos otorgados a aquel: su carácter cíclico, su poder regenerativo y vivificador, renovador de la vida vegetal; vida y exuberancia que indican a su vez, fertilidad y riqueza.

El hombre desde su aparición en la faz de la Tierra observó todo aquello que le rodeaba: la Naturaleza de la que dependía para subsistir. No la comprendía, pero comprobaba su magnitud, y por ello la divinizó y cargó de simbolismos. Algo tan frágil como una hoja, y a la vez tan poderoso; el Reino Vegetal con su carácter cíclico inducía a múltiples conjeturas, a extraños misterios: la muerte vencida por la vida se repetirá cíclicamente. Ello condujo al hombre desde la más remota Antigüedad a otorgarle un simbolismo: en Extremo Oriente, bonanza y prosperidad<sup>57</sup>, y de forma generalizada, en diferentes civilizaciones, vida e inmortalidad.

La Naturaleza con su carácter vivificador, siempre cambiante y a la vez inmutable e imperecedera

---

<sup>57</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969. (pág. 353).

propició que fuera concebida como símbolo de inmortalidad. Su abundancia asociada a la prosperidad económica y al bienestar de un pueblo. Este doble aspecto: material y tangible, por un lado; y místico, por otro, en su vida cíclica, en su constante muerte y regeneración, hizo que llegara a ser concebido como algo que escapaba a la comprensión del ser humano, que atraía y cultivaba su interés.

Lo material, lo tangible, lo corpóreo en simbiosis perfecta con lo conceptual, lo intangible, lo espiritual y místico, encarnado en el Reino Vegetal, en una simple hoja. Ninguna religión podía ser ajena a esto, de ahí la importancia del elemento vegetal en las primitivas concepciones religiosas: hojas, árboles, flores y frutos encierran profundos contenidos simbólicos.

Esta simbología, que podríamos calificar de atemporal, por ser compartida por una pluralidad de concepciones religiosas diferentes en el tiempo y en el espacio, también será aportada por el pueblo hebreo: el Antiguo y Nuevo Testamento utilizan con cierta reiteración elementos vegetales como términos metafóricos, para plasmar ideas reveladas; ideas más o menos complejas, pero de cualquier forma poseedoras de un profundo contenido, que intentan poner al alcance de un pueblo que vive de la naturaleza y se halla inmerso en ella.

La hoja adquirirá a lo largo del Cristianismo un significado, en cierto modo específico. Esto no quiere decir que rompa con el simbolismo inherente al Reino Vegetal, sino que experimentará un proceso de reelaboración; así la idea de inmortalidad será asociada con el concepto de eternidad, más acorde con la nueva doctrina filosófico-religiosa revelada a la Humanidad a través de las "Sagradas Escrituras"; en cuyos libros se utilizan con frecuencia recursos estilísticos para constatar la escasa voluntad del ser humano, su debilidad, su fragilidad. ¿Y que mejor similitud que la hoja para plasmar tales ideas?. De esta forma la connotación simbólica inherente a la hoja quedará enriquecida por su propio carácter de inconsistencia, de fragilidad y brevedad, del que el hombre es partícipe incuestionable.

Los Libros del Antiguo y Nuevo Testamento, sobre todo los de marcado carácter didáctico, moral o filosófico, como el Libro de los Salmos<sup>58</sup>, Proverbios, Job<sup>59</sup>, Eclesiastés, Cantar de los Cantares, e incluso

---

<sup>58</sup> SALMOS: 1.3.- "Bienaventurado el varón  
que no anda en consejo de impíos  
será como árbol plantado a la vera del arroyo,  
que a su tiempo da su fruto  
cuyas hojas no se marchitan".

PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid. 1.971 (pág. 243).  
Entiende que la hoja es también símbolo de la palabra de Dios, y analizando el verso de los Salmos, nos dice que la doctrina del Señor es su palabra y permanecerá eternamente.

<sup>59</sup> JOB: XIII. 25.- "El hombre es arrebatado por las tentaciones como las hojas que el viento arrastra".

los proféticos como Isaías<sup>60</sup>; así como las Parábolas, y los comentarios que de ellos realizaron los Santos Padres de la Iglesia, confirman esta idea, al emplear ese elemento vegetal: la hoja. ¿Quizás a causa de la versatilidad que su propia variedad le confiere? hoja caduca o perenne; frágil o resistente; carnosa o espinosa. Lo que permitirá un prolijo y variado repertorio simbólico para explicar de forma sencilla los textos bíblicos.

Si consideramos el marcado ruralismo de la sociedad del Medievo, donde el hombre estaba inmerso en su medio, que era la propia Naturaleza, a la que conocía, reconocía y sabía de sus principios y propiedades; si consideramos la Literatura Bíblica, con sus frecuentes términos metafóricos extraídos del Reino Vegetal, como principal fuente de la iconografía cristiana; si conocemos el marcado carácter didáctico y narrativo del Arte Románico y su alto contenido simbólico; si reconocemos la existencia de un simbolismo vegetal en otras religiones, con frecuencia trasvasado a las manifestaciones artísticas, ¿por qué no utilizar los argumentos esgrimidos para reivindicar la importancia de la temática vegetal y su carácter simbólico dentro del mundo Prerrománico y Románico?.

---

<sup>60</sup> ISAÍAS: XXIX.6.- "Caemos como las hojas del Universo".  
LXIV.6.- "Todos nosotros fuimos impuros  
y toda nuestra justicia es como vertido inmundo  
y nos marchitamos como hojas todos nosotros".

A C A N T O

### EL ACANTO.

La planta conocida vulgarmente como "acanto" perteneciente a la familia botánica de las "Acantáceas" que comprende casi dos mil especies, las cuales viven prácticamente en países cálidos. La mayoría son herbáceas, rara vez leñosas, algunas de estas trepadoras, con hojas sencillas y opuestas, o reunidas en una roseta basal. Tienen la corola, la mayoría de las veces, uni o bilabiada, cuatro estambres que pueden reducirse a sólo dos, y fruto capsular, careciendo sus semillas de tejido nutritivo.

Dioscórides<sup>61</sup> describe el acanto en el capítulo diecisiete del libro tercero de su "Materia Médica", recopilación del saber de su época, y según la interpretación de Andrés de Laguna<sup>62</sup> dice así: "El acanto llamado "pederota" de los romanos nace en los huertos y en húmedos y pedregosos lugares. Produce las hojas muy más anchas y más luengas que aquellas de las lechugas, y

---

<sup>61</sup> Dioscórides, médico griego nacido en Anazarba de Cilicia, al pie del Monte Taurus, en Asia Menor. Vivió en el siglo I de nuestra Era, y fue médico de los ejércitos de Nerón.

<sup>62</sup> Andrés de Laguna nació en Segovia en el año 1.499, estudió en Salamanca, Paris y Bolonia. Médico prestigioso en toda Europa, al servicio del papa Julio III. Traductor de la "Materia Médica" de Dioscórides, que comentó acertadamente. Murió en el año 1.560 en Segovia.

hendidias como las de la oruga; de mas desto, grasas, lisas y inclinantes al negro. Su tallo es liso, luengo de los codos de la grosura de un dedo y de trecho en trecho, por la parte alta, ceñido de unas hojuelas espinosas, apiñadas, y algùn tanto luengas, de las cuales sale una flor. Sus raíces son luengas, rojas, llenas de ciertas babazas y pegajosas".

Esta descripción es una de las más claras de los autores de la Antigüedad, lo que ha permitido identificarla con exactitud. Por ello, añade Laguna en sus comentarios: "Si bien examinamos las partes que atribuye al acanto Dioscórides, todas juntas las hallaremos en la "branca ursina"<sup>63</sup>; nombre dado al "*Acanthus mollis*" en el latín medieval hablado en la península itálica, que significa "garra de oso"; nombre con el que aún en el siglo XVI se la conocía para su uso en las boticas, según indica Laguna. Por otra parte, la descripción que los botánicos realizan hoy en día de esta variedad de "Acanthaceae" no dista, en exceso, de la dada a principios de nuestra Era: se cría espontánea en la región mediterránea y también cultivada en parques y jardines. Es una planta herbácea, vivaz, que alcanza más de medio metro de altura, con hojas verdinegras, grandes en la base, pinnado-

---

<sup>63</sup> FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980. (pag. 634).



Il. 1.- Acanto (Acanthus mollis) muy reducido.

sinuosas, es decir, recortadas en profundos gajos, lampiñas y brillantes por el haz; todas se recogen en la base de la planta formando un decorativo y gran florón. En primavera, época de floración, el acanto echa un prolongado bohordo que empina hasta un metro de altura o más, sobre cuya sumidad se forma un espeso ramillete de flores (de tres a cinco centímetros cada una) de color blanquecino; cada una de ellas nace en las axilas de una hojita floral espinulosa en los bordes. Su fruto es una cápsula. Toda la planta despide un desagradable olor<sup>64</sup>.

En España, la familia de las Acantáceas sólo se encuentra representada en el "*Acanthus mollis*", que se localiza casi exclusivamente en las provincias litorales de ambos mares, criándose en los torrentes y otros lugares sombríos, húmedos en invierno; generalmente entre árboles o peñascos de tierra baja. La gran cantidad de sinónimos castellanos, portugueses, gallegos, catalanes y vascuences empleados para designar dicha planta ponen de relieve su carácter popular en épocas pasadas; destacamos entre todos ellos el nombre gallego, "pé de urso" por identificarse con la denominación latino-medieval, "branca ursina", lo que nos indica que los contactos

---

<sup>64</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 633).

LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- "Botánica Descriptiva. II Fanerogamia". Granada, 1.961 (pág. 367).

POLUNIN, O.- "Guía de Campo de las Plantas de Europa". Barcelona 1.977. (págs. 458 y 459, lams. 103 y 130).

culturales propiciados por la Ruta Jacobea incidieron también en los conocimientos botánicos, quizás por las propiedades curativas atribuidas a dicha hierba.

Por otra parte, la amplia variedad de sinónimos con que se identifica esta especie acantácea permite observar que hacen referencia a uno, u a otro de los dos elementos más representativos de la planta: su esbelto tallo espinoso y sus exuberantes hojas. Ello no ha de extrañar, pues "el nombre de las plantas, conservado por tradición popular, a menudo ha sido buena guía para reconocerla"<sup>65</sup>. El hombre desde la Antigüedad tuvo la necesidad de observar el Reino Vegetal del que tanto dependía su supervivencia, y seguramente, el hombre griego por tener ya arraigadas sus convicciones en lo tocante a las virtudes de las plantas y por la necesidad de su identificación, cuando los conocimientos morfológicos y sistemáticos eran todavía rudimentarios, incidía en los rasgos más representativos o específicos de cada planta, para una mejor identificación; rasgos que se traducían, en muchas ocasiones, en el nombre dado a la planta.

Los griegos dieron a esta planta el nombre de "ακκλυττα" que significa espino; haciendo referencia, por tanto, a su largo tallo herbáceo provisto de pequeñas

---

<sup>65</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. Introducción XXI.

hojitas espinosas que sostienen las florecillas que en él nacen. Este vocablo griego fue adoptado por la lengua latina, pasando a denominarse "acanthus" al latinizarse, conservando su significado. Sería Publio Virgilio Marón, quizás por disipar el posible error de identificación con una planta espinosa, quién la califique de "mollis", pretendiendo hacer referencia al aspecto suave de esta gigante hierba y al de sus hojas, grandes, tiernas y blandas. Más tarde surgirán en latín vulgar diferentes denominaciones, todas ellas populares, que de una forma u otra hacían alusión unas veces, al gran tamaño de la planta (hierba gigante, hierba carnososa); otras, al de sus hojas (acanto manso, pé de urso, branca ursina); e incluso, en ocasiones, a la utilización que de esta hierba se hacía por sus propiedades curativas (herba da bruxa, camén de bruixa).

Una imperiosa necesidad llevó al hombre a buscar y encontrar la medicina; en esta búsqueda ardua y laboriosa, el Reino Vegetal fue un eslabón principal. El hombre observó las propiedades de cada planta, de cada variedad, pues cada una producía en el ser humano efectos determinados. La minuciosidad y lenta experimentación de lo observado le enseñó a discernir, en ocasiones, las propiedades específicas de cada planta: unas, de alto valor nutritivo, fueron asimiladas a la dieta del hombre

sano; otras, por sus virtudes curativas, aplicadas para sanar dolores y enfermedades.

Durante siglos, en tierras del Próximo Oriente, está "ciencia práctica" de la Antigüedad fue transmitida de forma oral: de generación en generación y de siglo en siglo, quedando recogida por escrito en los papiros de las bibliotecas egipcias a las que posteriormente acudieron las grandes figuras de la medicina griega, en su afán de instruirse y de aumentar sus conocimientos; así, primero Hipócrates en el siglo V a. de J.C., y más tarde Teofrasto, Dioscórides y Galeno consultaron los papiros de Menfis, en el templo de Imhotep<sup>66</sup>. En los albores de nuestra Era, uno de ellos, singular griego apellidado Dioscórides, profundo entusiasta y estudioso del saber médico, dedicó su vida a esta loable labor, y recopiló los conocimientos adquiridos en una gran obra, denominada "Materia Médica", en la que da remedios extraídos de los tres Reinos de la Naturaleza: animal, mineral y vegetal, incidiendo principalmente en este último, del que llega a tratar alrededor de seiscientas especies; designa a cada especie con el nombre

---

<sup>66</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. Introducción XI.

"Dioscórides ha dado en sus escritos nombres egipcios a un gran número de plantas. Estos nombres, ciertamente, han sufrido en su transcripción al griego y después en manos de los copistas, pero se puede esperar que algunos nombres hayan escapado a estas mutilaciones, y así es, pues, algunas plantas de Dioscórides son cases exactas transcripciones de motivos jeroglíficos". (LORET, V.- "La Flore Pharaonique d'après les documents hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tombes". Paris, 1.892 (pág. 6).

usual en griego, e indica las virtudes que se les atribuyen y la correcta manera de administrarlas. En dicha obra, junto con conocimientos afortunados que todavía en la actualidad los botánicos y farmacólogos dan por buenos, e incluso excelentes, se vierten otros, mil veces desmentidos por ser creencias populares supersticiosas, consejos de brujos; quizás resabios de la medicina egipcia, o quizás productos de un posible contacto con la producción del gran naturalista romano, contemporáneo suyo, Cayo Plinio Secundo, quién tan hábilmente supo conjugar en su "Naturalis Historia" lo real y lo imaginario.

De cualquier forma, en la Materia Médica, la doctrina de Dioscórides viene a reflejar el saber a que habían llegado las gentes de su tiempo, con sus aciertos y desaciertos, con sus conocimientos y su ignorancia.

Las propiedades del "*acanthus*", "pederota" para los romanos, como planta medicinal serán recogidas por Dioscórides en el capítulo XVII del Libro III de su Materia Médica, que según la interpretación de Laguna, nos dice: "Las raíces aplicadas en forma de emplasto son útiles a las quemaduras del fuego y a los miembros desenchajados; bebidas provocan la orina, empero restriñen el vientre. Son muy convenientes a los espasmos y rupturas

de nervios y también a los tísicos"<sup>67</sup>. A estas propiedades, Andrés de Laguna, con su carácter crítico propio del espíritu renacentista contemporáneo, añade: "tienen las hojas del acanto fuerza de resolver y ablandar. Aplicase toda la hierba, majada, útilmente contra los dolores e hinchazones de las junturas";<sup>68</sup> virtudes emolientes confirmadas y reconocidas por la farmacología actual<sup>69</sup>.

Desde la redacción de esta obra, en la segunda mitad del siglo I, hasta las primeras ediciones a principios del siglo XVI, transcurrieron quince siglos, durante los cuales la obra escrita por Dioscórides, denominada "el Dioscórides" mantuvo su vigencia. En el Occidente Europeo fueron siglos de oscuridad y estancamiento, en los que sólo el saber popular y las supersticiones "enriquecieron" el conocimiento humano; se sacaron infinitas copias durante el Medievo, siendo una de las obras más leídas; quizás aventajada únicamente por la Biblia.

\* \* \*

---

<sup>67</sup> DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Médica y de los venenos mortíferos". Traducida del griego y comentada por Andrés de Laguna. Edición facsímil. Madrid, 1.983. (pág. 198).

<sup>68</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 198).

<sup>69</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 635).

Habiendo estudiado el acanto desde el punto de vista botánico, etimológico y terapéutico, vamos a intentar dilucidar cuando y por qué se produjo su trasplante del Reino Vegetal al Mundo del Arte.

Aparece por vez primera en el Arte Clásico: griegos primero, romanos después, reproducen en sus capiteles corintios bellísimos acantos cultivados<sup>70</sup>. Sin embargo su origen podría remontarse en el tiempo, ya que en opinión de Jacobsthat<sup>71</sup> parece proceder de ciertas formas de la hoja de palmeta, muy utilizada en antiguas culturas orientales que iniciarían un lento y largo proceso de transformación, culminando en una nueva tipología, que el Arte Arcaico Griego supo adoptar en su cerámica -su presencia queda constatada en la cerámica rodia del siglo VI a.de J.C.<sup>72</sup>- pasando a mediados del siglo V a. de J.C. a la decoración arquitectónica, donde caracteriza al capitel corintio<sup>73</sup>.

La presencia del acanto en el Mundo Griego ha llevado a numerosos investigadores a cuestionarse la causa de su aparición; ¿encerraba, tal vez, cierto simbo-

---

70

PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid. 1.971 (pág. 40).

71 JACOBSTHAT, P.- "The Ornamentation of Greek Vases". The Burlington Magazine. nº 269, vol. 47. 1.925 (pág. 69).

72 GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A.- "El capitel corintizante. Su difusión en la península Ibérica". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid. 1.983 (págs. 73 - 104).

73 BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.989. (pág. 27).

lismo de carácter religioso?, ¿se adoptó quizás con un fin exclusivamente decorativo a causa de su exuberante belleza?, ¿influyó, a caso su carácter vivaz o sus propiedades curativas?. Sobre estos puntos no existe unanimidad de criterio, pues mientras unos afirman con total convicción que el acanto está despojado de todo contenido simbólico y carece de fundamentos religiosos<sup>74</sup>; otros discrepan abiertamente, atribuyéndole un carácter funerario porque las hojas de acanto eran empleadas en la decoración de estelas funerarias que adornaban tumbas y mausoleos griegos<sup>75</sup>; tal uso funerario estaría ligado a un simbolismo de inmortalidad, que el espíritu del hombre griego supo plasmar admirablemente de forma metafórica en la leyenda de la creación del capitel corintio<sup>76</sup>.

Admitiendo la hipotética existencia del simbolismo de inmortalidad en la hoja de acanto, cabe ahora preguntarse, si pudo el conocimiento botánico que el hombre griego poseía en aquel momento, contribuir a forjar tal simbolismo.

---

<sup>74</sup> JACOBSTHAT, P.- Ob. cit. (pág. 70).

<sup>75</sup> BEHLING, L.- "Die pflanzenwelt der mittelalterlichen kathedralen". Germany, 1.964.  
BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 27) Constata el empleo de esta planta para adornar edificios de proporciones modestas para uso funerario.

<sup>76</sup> Sobre la tumba de una niña corintia, su nodriza había depositado, por piedad, un canastillo con los objetos que ella más quería, tomando la precaución de cubrirlo con una teja cuadrada, a fin de ocultarlos y evitar un robo. Ahora bien, en la primavera siguiente, el arquitecto Calímaco, al pasar por allí, vio la teja levantada por un armonioso manojo de hojas de acanto, nacidas en la tumba misma, lo que le sugirió la idea de la cesta del capitel corintio, decorado con esas hojas.

Por otra parte, el mito de la planta que brota del cadáver de un dios o de un héroe estaba muy difundido en Grecia. En él se veía una señal de inmortalidad.

Una respuesta afirmativa parece imperar. En efecto, la descripción hecha por Dioscórides en el siglo primero indica el perfecto conocimiento que se poseía de esta planta, producto de un largo período de observación; alguno de sus elementos más representativos, alguna de sus características más sobresalientes pudieron ser adoptados para materializar una determinada idea. Así, si su exuberancia y carácter vivaz la convierten en la planta apropiada para conservar imperecedero el recuerdo del difunto, dando coherencia a su investidura simbólica de inmortalidad; sus pequeñas espinas la hacen merecedora de múltiples y variadas interpretaciones: virginidad, símbolo de la tierra no cultivada<sup>77</sup>.

El cristianismo confiere al acanto un carácter simbólico que se deriva esencialmente de las pequeñas espinas de esta hierba, a las que con frecuencia hacen referencia los textos bíblicos<sup>78</sup> y los comentarios e interpretaciones que de ellos extraen los Padres de la

---

<sup>77</sup> CHEVALIER, J. y GHEEBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". France. 1969 (pág.5).  
Entiende que el simbolismo de esta planta deriva esencialmente de sus espinas, pero el carácter inmaculado que le confieren no está explicado ni documentado. No hablan de su procedencia ni origen.

<sup>78</sup> GÉNESIS: III. 8.- "Dice el Señor al hombre que la tierra sólo le dará espinas y zarzas".  
EVANGELIO DE SAN LUCAS: VIII. 7.- "En la parábola del sembrador dice: "algunas de cuyas semillas cayeron sobre las espinas, siendo sofocadas por ellas".  
SALMO XXXI. 14.- "Revolcábame en mi miseria, mientras tenía clavada la espina".

Iglesia<sup>79</sup>, que vinculándola siempre con la maldición bíblica simboliza el sufrimiento del hombre por el pecado cometido y su conciencia del mismo.

De todo ello se infiere la existencia de dos claras interpretaciones simbólicas de distinto origen y cronología atribuidas al acanto: una pagana, nacida en la Grecia Clásica, y otra elaborada en círculos cristianos, en los albores de nuestra Era.

El acanto cultivado, verde y jugoso, se adaptaba mejor a la inmortalidad emanada del mundo pagano, siendo la variedad preferida por los griegos en sus decoraciones<sup>80</sup>, y la que difundirán durante el período Helenístico por tierras de Asia Menor, donde su empleo pervivió bajo el Imperio Romano.

El acanto silvestre por ser más espinoso, resultaba indicado para simbolizar el sufrimiento y la conciencia del pecado del hombre cristiano. Será en Egipto, en los primeros siglos del Cristianismo, donde por un cúmulo de circunstancias sociales, culturales y geográficas

---

<sup>79</sup> Entre ellos Melitón de Sardes, que comentando el Salmo XXXI.14, interpreta y extrae un simbolismo: "conciencia del pecado".

<sup>80</sup> PÉREZ-RIOJA, en su "~~Diccionario de Símbolos y Mitos~~" (Ob. cit., pág. 40), escribe al respecto: "Los griegos reproducen en sus capiteles corintios bellísimos acantos cultivados". PIJOAN, J. en "El Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino". *Summa Artis*, T. VII. Madrid, 1.974 (pág. 140) redonda en esta idea escribiendo: "mientras la Grecia Clásica empleó casi como planta inevitable en su decoración el acanto rizado y jugoso, el Egipto Copto adoptó para sustituirle el acanto espinoso". Discrepando abiertamente de todos ellos se encuentra Denise JALABERT ("La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France", Paris, 1.965. pág. 14), atribuyendo el acanto espinoso a los griegos y el acanto molle a los romanos.

cas, de las que extraemos: la elevada intelectualidad de sus jefes religiosos<sup>81</sup>, la inclinación al ascetismo entre la sociedad cristiana<sup>82</sup> y la presencia de una variedad extremadamente espinosa de acanto<sup>83</sup>, el lugar que se convierta en el marco propicio para que la hoja de acanto cultivado, de arraigada tradición clásica, sea sustituida por el acanto espinoso, el cuál será investido de una nueva concepción filosófico-religiosa emanada del Cristianismo, es decir, de la interpretación de los textos bíblicos. Los primeros eremitas verán en la hoja de acanto espinoso el elemento apropiado para simbolizar sus dudas, sus sufrimientos espirituales y corporales; ellos siguiendo la tradición clásica adoptarán el acanto en sus decoraciones, pero ya no será el jugoso y verde acanto clásico, sino el enjuto y espinoso acanto silvestre, con cuyas hojas más o menos estilizadas elaborarán maravillo-

---

<sup>81</sup> "La última parte del siglo II y la primera mitad del siglo III fueron épocas de una poderosa revivificación de la filosofía helenística"..."el siglo III vio el último y decidido asalto intelectual de la cultura clásica contra el Cristianismo"..."El principal encuentro entre los filósofos cristianos y sus rivales paganos tuvo lugar en Alejandría, la ciudad más culta del Imperio. Sus academias y escuelas atraían estudiantes de todas las partes del mundo". Alejandría de esta forma aportará al Cristianismo insignes teólogos durante varios siglos". ZERNOV, N.- "Historia de las Religiones. El cristianismo Oriental". Madrid, 1.962 (págs. 38 y 39).

<sup>82</sup> La religiosidad e inclinación al ascetismo han sido una constante en el carácter del hombre egipcio, a la que la colectividad cristiana no pudo ser ajena. José PIJOAN redonda en esta idea al escribir: "La vida monástica se organizó primero en Egipto y de él salieron monjes a enseñar las fórmulas de la vida eremita asociada, a Siria y Palestina". Ob. cit. (pág. 155).

<sup>83</sup> El acanto silvestre que prefiere como lugar de crianza las zonas del litoral, los torrentes y otros lugares sombríos, de inviernos húmedos, puede sin embargo adaptarse a condiciones de adversidad. Así en Egipto esta hierba adopta caracteres xerófilos: atrofia de sus grandes hojas, aspecto espinoso. Esto es lo que seguramente condujo a José Pijoan a escribir: "La hoja atrofiada de esta planta (refiriéndose al acanto espinoso) del desierto tiene una forma triangular de punta de flecha". Ob. cit. Madrid. 1.974 (pág. 140).

sos juegos geométricos<sup>84</sup>. Este acanto espinoso, claro exponente del simbolismo cristiano, nacido en un mundo monacal cautivará la imaginación de los artistas con el que realizarán verdaderas maravillas decorativas, de las que el Arte Copto es una claro exponente.

Desde Egipto, la simbología cristiana y la nueva estética del acanto se difundirán por todo Próximo Oriente durante los siglos III, IV y V, pasando primero a Siria y Palestina<sup>85</sup>, y después a otros pueblos, llegando a ser bajo el Imperio Bizantino el elemento vegetal más utilizado en la decoración de capiteles, estelas funerarias, etc., desplazando por completo al acanto cultivado. Cabría preguntarse si el éxito de tal difusión se debió sólo a sus posibilidades estéticas o a su contenido simbólico, o tal vez, influyeron ambos.

Los dos simbolismos: pagano y cristiano, no tenían por qué excluirse dado que iban dirigidos a comunidades diferentes; por el contrario, convivieron en perfecta armonía durante las primeras centurias de nues-

---

<sup>84</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 140). Escribe: "Naturalmente estilizado, el acanto espinoso, produce combinaciones vegetales que parecen geométricas".

<sup>85</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (págs. 154 y 155). Escribe: "De Egipto salieron monjes a enseñar las fórmulas de la vida eremita asociada a Siria y Palestina"... "La interdependencia de Siria y Egipto hacía difícil delimitar el campo de escuelas artísticas durante los siglos IV y V".

tra Era<sup>86</sup>. Por otra parte, este elemento vegetal gozó entre griegos, romanos, judíos y cristianos de un papel privilegiado dentro de sus respectivas decoraciones escultóricas, pero cada uno de ellos le confirió un simbolismo distinto, en función de la concepción religiosa de cada pueblo.

No juzgamos preciso examinar las características estilísticas y temáticas de la decoración escultóricas de griegos y romanos, sólo insistir en la importancia que tuvo la hoja de acanto en sus decoraciones arquitectónica; pero sí es necesario recordar el uso que el pueblo judío hizo de esta planta, por la implicación que posteriormente tuvo en ámbitos cristianos.

El pueblo hebreo de Palestina, imbuido por la tradición estética helenística no dudó en utilizar la hoja de acanto para embellecer los capiteles de sus sinagogas, pero desde el siglo III siente la necesidad de indicar el destino del edificio donde estos capiteles habrían de ser ubicados; para ello introducirá en la cesta del capitel corintio, junto a las hojas de acanto, signos de su fe: candelabros de siete brazos (mendorah), coronas, rosetas de seis pétalos inscritas en círculos,

---

<sup>86</sup> GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de Las Formas. Madrid. 1.966 (pág. 245). Indica que la escultura en Egipto a partir de la mitad del siglo IV está al servicio del paganismo y cristianismo; "Los temas cristianos no suponen la desaparición de los elementos híbridos de las marcas orientales del Imperio. La dos fuentes de inspiración de dejan de entremezclarse".

etc.<sup>87</sup> Esta práctica, quizás se debiera a la necesidad que pudo sentir el pueblo hebreo de autorreafirmar su propia filosofía religiosa frente al asalto intelectual de la cultura clásica, que se experimentó en ese mismo siglo<sup>88</sup>. Quizás con esta nueva tipología no sólo se pretendiera indicar el destino del edificio sino también incorporar el simbolismo pagano de inmortalidad del acanto a sus signos religiosos, reafirmando de forma gráfica el carácter eterno de la religión judía.

Esta práctica será introducida en ambientes cristianos un siglo después (siglo IV) con una lógica, aunque pequeña variante: la sustitución de los signos judíos por otros propios de la fe cristiana<sup>89</sup>. Es relativamente frecuente encontrar en capiteles, fustes, cimacios y dinteles decorados con acantos, la cruz o el crismón inserto en el tema vegetal, tanto en Oriente como en Occidente.

El Arte Bizantino ofrece varios ejemplos en cimacios de las iglesias de San Vital y de San Apolinar in Classe, en Rávena (s. VI), y en varios capiteles bi-

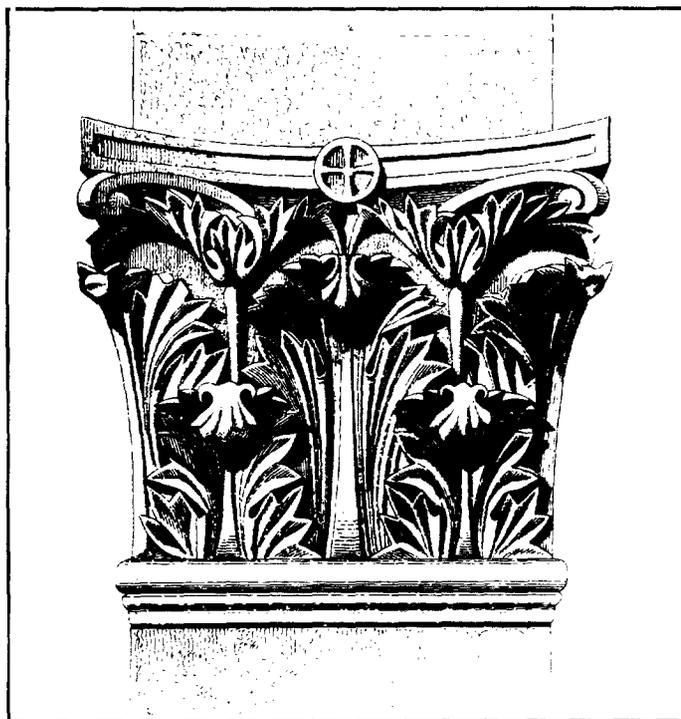
---

<sup>87</sup> GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques: XI. 1.960 (pág. 48).

<sup>88</sup> Recordemos que los últimos años del siglo II y la primera mitad del III fue una época de poderosa revivificación de la filosofía helenística. Y de la misma forma y por el mismo motivo que afectó al Cristianismo, cabe pensar que también lo hiciera sobre el pueblo hebreo y sus conceptos religiosos.

<sup>89</sup> GRABAR, A.- "Rechercher sus les sources juives..." Ob. cit. (pág. 50).

zantinos hallados en Sicilia<sup>90</sup>. Igualmente en Siria, durante los siglos IV, V, y principios del VI<sup>91</sup>, encontramos



Il. 2.- Capitel. Iglesia principal de El-Barah (Siria).  
(ss. IV y V).

<sup>90</sup> AGNELLO, G.- "I capitelli bizantini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Christiana. 1.968 (págs. 9 y 20).

La presencia de unos capiteles bizantinos decorados con hojas de acanto y cruces, creemos avalan esta hipótesis, aunque se desconozca su cronología exacta y si fueron obra locales o de importación.

<sup>91</sup> De aquella riqueza y esplendor constructivo de Siria durante los siglos IV, V y VI sólo han llegado hasta nuestros días restos arqueológicos, como consecuencia de las guerras que Bizancio mantuvo, primero con los persas sasánidas, después con el Islam, sin olvidar los constantes y temibles terremotos que periódicamente han asolado Siria. Sin embargo, el material constructivo empleado: la piedra, junto con los estudios realizados sobre la arquitectura siria, primero en el siglo XIX por el Conde de Vogüe, que publicó en dos volúmenes aportando una amplísima documentación gráfica, [VOGÜE, Le Conte de.- "Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier. au VIIe. siècle". Tomo I y II. Paris, 1.865 y 1.877.] y posteriormente la metódica exploración arqueológica llevada a cabo por la expedición de la Universidad de Princeton a principios de siglo, dirigida por Crosby Butler, y que fue publicada en dos volúmenes, en los que se recoge una colección amplísima de plantas, monumentos, restauración de edificios caídos, y centenares de fotografías. [BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria". Parte I. Leyden, 1.907; Parte II. Leyden, 1.914.]

el tema de las hojas de acanto asociadas al crismón formando parte de la decoración arquitectónica civil y religiosa<sup>92</sup> (Ils. 2 y 3). E igualmente el Arte Copto empleará esta práctica<sup>93</sup>.



Il. 3.- Fragmento de arquitrabe. Arquitectura civil. Serdjilla (Siria).

<sup>92</sup> Citamos como ejemplo varios dinteles de puertas y ventanas pertenecientes a edificios civiles hallados en Dana (región Norte) y en Serdjilla (Siria Central). Reproducidos en la obra de VOGUE (conde).- "Syrie Centrale. Architecture civile y religieuse du Ier. au VIIe siècle". Tomos I y II. Paris, 1.865 y 1.877. (Il. 31 y 45).

<sup>93</sup> El Museo de arte Copto de El Cairo (Egipto) cuenta con varias piezas (capiteles y fustes) en las que se puede observar esta práctica.

El Arte Perrománico también se hace eco de esta práctica, lo encontramos en capiteles carolíngicos, como aquel de la iglesia de San Sático de Milán<sup>94</sup>, y en algunas piezas visigodas<sup>95</sup>, que introducen el tema de la cruz patada entre hojas de acanto.

Con ello se pone de manifiesto la atracción que ejerció durante varias centurias, tanto en Oriente como en Occidente, aquella fórmula nacida en Palestina, e incluso se podría entender que al insertar la cruz (u otros símbolos cristianos) entre hojas de acanto se pretendiera cristianizar un símbolo pagano, ampliamente difundido y empleado en el mundo greco-romano.

Durante un largo lapso de tiempo los focos cristianos nacidos en las provincias occidentales del Imperio Romano utilizan modelos iconográficos extraídos de diferentes religiones orientales<sup>96</sup> para expresar sus conceptos religiosos; período durante el cuál los judíos extienden su diáspora, los sirios fundan colonias al otro

---

<sup>94</sup> El capitel en cuestión, datado de alrededor de 870, es una imitación tremendamente esquematizada del orden corintio, pero presenta una cruz entre sus hojas de acanto. Lo recoge KINGSLEY PORTER, A. en su artículo "The Chronology of Carolingian Ornament in Italy". The Burlington Magazine. 1.917 (págs. 98 - 103).

<sup>95</sup> Se pueden ver cruces en varios capiteles visigodos de estilo corintio (siglo VII) reutilizados por los árabes en la construcción de la mezquita cordobesa.

<sup>96</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 41) Atribuye un origen oriental al repertorio de imágenes de los primeros cristianos.

lado del Mediterráneo<sup>97</sup>, los cristianos coptos comienzan a exportar su monacato a Occidente<sup>98</sup>. Parece totalmente factible que los distintos simbolismos atribuidos a la hoja de acanto y sus diferentes estilos estéticos extendieran su radio de acción llegando a Europa Occidental, donde con toda seguridad se emplearon conjuntamente en la decoración escultórica, al menos en los albores de la Alta Edad Media; de hecho, paganismo y cristianismo serán dos fuentes de inspiración que no dejaron de entremezclarse dentro del ámbito escultórico.

En efecto, los cristianos en sus primeras manifestaciones artísticas, realizadas durante el período de la Iglesia Perseguida, emplearán en su decoración, para expresar su fe, elementos tomados de otras culturas, de otras religiones que guardaban un cierto paralelismo. Así, signos, símbolos o alegorías de los que era factible

---

<sup>97</sup> EBERSOLT, J.- "Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades". Paris y Bruselas. 1.928. En los capítulos I y III trata con extensión este tema. Afirma en su página 18: "La influencia de Oriente en Galia es palpable en los siglos IV y V". De una forma amplia y detallada indica la presencia en el Mediterráneo Occidental de sirios y judíos, que guiados por una actividad mercantil fundaron colonias en diferentes puntos del litoral y del interior, e indica que su presencia se dejó notar de forma más intensa en el siglo VI.

BUTLER, C. H.- "Early Churches in Syria. Fourth to Seventh Centuries". Princeton University. 1.929. (pág. 264). Habla largamente del papel que el arte sirio debió jugar en las primeras centurias de la arquitectura cristiana en Occidente, cuando la arquitectura siria estaba en su apogeo y Francia e Italia repletas de sirios: marcaderes y monjes. El intercambio entre Siria y Galia quedó largamente testimoniado en crónicas e inscripciones de los siglos III y IV.

HUBERT, J.- "L'Art Pre-roman". Paris 1.939. Ha puesto claramente de manifiesto en su obra mediante excelentes ilustraciones y datos estadísticos la fuerte influencia que ejerce Oriente, ya desde el siglo IV en la arquitectura y en la decoración de la Galia.

<sup>98</sup> EBERSOLT, J.- Ob. cit. (pág. 12) Escribe: "Uno de los principales agentes de transmisión entre Oriente y Occidente fue el Monacato".

extraer una doble interpretación simbólica, (pagana para unos, cristiana para otros) fueron incorporados a la decoración escultórica y pictórica del Arte Paleocristiano. Tras los Edictos de Milán (313) y Tesalónica (380) que suponen la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo, su iconografía ya arraigada profundamente en la comunidad cristiana no sufrirá cambios sustanciales; lejos de concebir la eliminación de aquella simbología adoptada, se limitará a ampliar y enriquecer su repertorio.

Nada mejor que las pinturas de las catacumbas, los mosaicos de las iglesias de Roma y los primitivos sarcófagos cristianos para observar esta asimilación de signos y símbolos, y comprender que los cristianos hablan a través de todos ellos de sus conceptos religiosos<sup>99</sup>. Así, la vid y las escenas de vendimia, propias del culto dionisiaco serán asociadas con la Eucaristía y el Bautismo<sup>100</sup>, y el acanto por su carácter vivaz e imperecedero pudo ser asociado a los conceptos de **inmortalidad** y **eternidad**.

Este trasvase de conceptos simbólicos y estilísticos, que se ha pretendido esclarecer, se realizó

---

<sup>99</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 89).

<sup>100</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 215).

gracias a los numerosos contactos existentes entre Oriente y Occidente: las actividades comerciales, que a pesar de la caída del Imperio de Roma no desaparecieron en su totalidad, quedaron en manos de hombres griegos, sirios y judíos, que lentamente durante los siglos V y VI fueron nutriendo colonias en Europa Occidental<sup>101</sup>; esto, junto con la expansión territorial experimentada por el Imperio Bizantino durante su Primera Edad de Oro (siglo V) contribuiría de una forma u otra a difundir el simbolismo de inmortalidad que la Grecia Clásica había concedido al acanto, pues muchos de estos hombres conservarían resabios del paganismo.

Por otra parte, en Occidente durante los Años Oscuros, es decir, aquellos primeros siglos de la Alta Edad Media, la escultura figurativa casi desaparece<sup>102</sup> ocupando su lugar la temática vegetal más o menos abstracta; la cual seguiría desempeñando la misma función pedagógica atribuida a la imagen cristiana y continuaría siendo un claro exponente de las ideas y de la fe de la Iglesia de Roma.

---

<sup>101</sup> BALTRUSAITIS, J.- "Art Sumerio. Art Roman". Paris, 1.934 (pag. 62 y 63) Analiza ampliamente las relaciones entre Oriente y Occidente a través de la Historia e incluso de la Prehistoria. Extraemos el siguiente texto: "Los coptos, los sirios, los bárbaros, los árabes y bizantinos, todos han contribuido a reforzar los lazos. Se dice que los contactos entre Europa y Oriente han sido constantes gracias a los peregrinos, los viajeros, el comercio, sin hablar de las cruzadas y de otros factores históricos. Las colonias de orientales en occidente a comienzos de la Alta Edad Media una sido estudiadas por M. Brehier., Y M. Ebersoldt ha reunido recientemente una rica documentación sobre las vías por las que se llevaba a caba tales contactos".

<sup>102</sup> GRABAR, A.- "La Edad de..." Ob. cit. (pag. 275).

En este marco se ha de incluir la hoja de acanto, uno de los elementos vegetales más utilizados en la decoración escultórica durante toda la Edad Media.

El Arte Prerrománico empleará este motivo vegetal, a veces con un marcado esquematismo, otras con cierto naturalismo, e incluso en ocasiones asociándolo (como se ha dicho anteriormente) a otros símbolos claramente cristianos. Es particularmente interesante, para este estudio, detenerse en una serie de sarcófagos del siglo VI, encontrados en Toulouse<sup>103</sup> porque su único tema decorativo lo constituye elementos vegetales: vid, hiedra y acanto, flanqueando o enmarcando el anagrama de Cristo; así se observan hojas de vid y de hiedra enmarcando el crismón, y acantos en roleos encerrados en círculos.

En base a todo lo expuesto anteriormente, la presencia del acanto en estos sarcófagos, lejos de tener un mero y simple carácter decorativo, podrían ser una clara evidencia de la pervivencia o asimilación, por parte de la iconografía cristiana, de un símbolo pagano

---

<sup>103</sup> BOUBE, J. "Les Sarcophages paleochrétiens de maîtres tolosane". Cahiers Archeologiques: IX. 1.957 (págs. 33 a 72).

El origen de los talleres del S.O. de Francia ha suscitado ríos de tinta, llegando a ser considerado por algunos arqueólogos de origen visigodo, y para otros merovingio; sin embargo hay la tesis mantenido es bien distinta: los marmolistas que en ellos trabajaban eran de origen galo-romano, por ello algunas de sus obras (como los sarcófagos referidos) han sido catalogadas como paleocristianas para algunos (BOUBE), y merovingias (por su cronología) para otros (JALABERT).

que aludía a la inmortalidad, y cuyos remotos orígenes estaría en aquellos bellos acantos que decoraban las estelas funerarias griegas.

Cabe cuestionarse una gran interrogante: ¿que mensaje encerraba el acanto durante el Medievo? ¿que enseñanza transmitía al fiel que lo contemplaba?.

La hoja de acanto durante la Edad Media fue investida de un doble simbolismo derivado de sus dos características esenciales: sus pequeñas espinas y el gran desarrollo y carnosidad de sus hojas; quizás por ello, los artistas medievales prefiriesen en acanto silvestre: más espinoso y más rizado, pero no menos bello que el cultivado y utilizado en el mundo clásico<sup>104</sup>. El padre Pinedo considera ambos aspectos y escribe: "la hoja de acanto, dice un viejo texto, es una hoja de la que nacen espinas blandas al principio, que endureciéndose luego hieren fuertemente al que sin precaución las coge; y las espinas son símbolo de la solicitud y cuidado de las riquezas, de las concupiscencia y de los deleites del siglo, representando también el estímulo de la carne. Las hojas carnosas que estas espinas producen son la carne del pecado que con nosotros llevamos, de la que indefectiblemente nacen los vicios, débiles al principio, fuer-

---

<sup>104</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 40).

tes luego"<sup>105</sup>. El símil -nos dice- no puede ser más exacto. Este símbolo nos enseña como debemos desarraigar estas espinas al principio, para que luego, al hacerse más fuertes y agudas no nos acucien, haciéndose más difíciles de desarraigar, y atormenten al alma con sus fuertes púas, siguiendo el consejo del Salmo LVII<sup>106</sup>:

*"Antes de que vuestras espinas, es decir, vuestros vicios, formen cambronera debéis desecharlos, pues si no sólo quedará la ira de Dios que caerá sobre vosotros y os absorberá".*

Junto al exhaustivo estudio del padre Pinedo, otros investigadores aportan aspecto parciales, pero también enriquecedores: Churruca<sup>107</sup>, atendiendo a su carácter espinoso, las considera símbolos de las espinas y abrojos que habrían de producir la tierra maldita; para Morales y Marín<sup>108</sup>, lo son de las cosas inferiores; Olaguer-Feliú apunta un hipotético simbolismo alusivo al

---

<sup>105</sup> PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930 (pág. 23).

<sup>106</sup> PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 24).

<sup>107</sup> CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X-XIII". Madrid, 1.939 (pág. 121).

<sup>108</sup> MORALES Y MARIN, J. L.- "Diccionario Iconográfico y Simbólico". Madrid. 1.984. (pág. 15).

bautismo, del rito de aspersión<sup>109</sup>; mientras que para Beigbeder<sup>110</sup>, está en función del número, dado que en el simbolismo cristiano los números no eran expresiones meramente cuantitativas, sino que encerraban completas ideas y ocuparon un importante lugar en su sistema simbólico.

De las investigaciones llevadas a cabo por estos medievalistas podría inferirse que el simbolismo de inmortalidad atribuido por el paganismo, primero, y después por las comunidades cristianas, fue lentamente relegado al olvido o, mejor dicho, sustituido por un simbolismo nacido en ámbitos cristianos y difundido por los Padres de la Iglesia. Sin embargo, rehusamos tal hipótesis con la convicción de que no hubo exclusión alguna; muy al contrario, pudieron haber convivido en pacífica y longeva armonía, continuando aún presentes en el Arte Medieval. Nos basamos para realizar tal afirmación en el análisis de determinados capiteles y arquivoltas con decoración de acantos arrollados asociados a una flor de ocho pétalos, número que poseyó un profundo contenido simbólico: la regeneración del hombre<sup>111</sup>. Esto permite

---

<sup>109</sup>

~~OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000". Madrid. 1.989. (pág. 85).~~

<sup>110</sup>

BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 24).

Su afirmación se basa en la profunda convicción que tiene de la existencia de una flora con valor de signo en función del número

<sup>111</sup>

PINEDO, R.- "El Simbolismo en ..." Ob. cit. (pág. 153).

redescubrir en pleno Arte Románico aquella simbología de origen pagano, que adaptada y asimilada perfectamente por el Arte Cristiano durante los primeros siglos de su aparición, se conservó en su memoria y fue empleada sabiamente cuando las exigencias de los programas iconográficos lo requerían.

De todo lo expuesto hasta aquí se deduce la complejidad simbólica que encerró este motivo vegetal durante toda la Edad Media. Así pues, mientras la hoja de acanto podría haber transmitido al fiel iletrado la idea de: "**la debilidad del hombre ante el pecado**", incidiendo en uno de los grandes enemigos del alma: la carne, que obsesionó en extremo a las mentes rectoras de la Iglesia medieval, quizás por considerar a su sociedad proclive a los vicios carnales<sup>112</sup>; en otras ocasiones, este mismo elemento vegetal pudo haber encerrado otro simbolismo más elevado y espiritual, más cercano al intelecto instruido de las comunidades monacales que al pueblo iletrado, alusivo a la capacidad de **regeneración del hombre**, es decir, a la **inmortalidad del alma**.

---

112

Los directores de los programas iconográficos en su deseo de aproximar este mensaje a una sociedad campesina, desconocedora de la tradición clásica y en permanente contacto con la Naturaleza, sustituyeron la hoja de acanto cultivada or la del acanto silvestre.

La hoja de acanto<sup>113</sup> es particularmente importante en el Románico español: lo es desde el punto de vista cuantitativo, pues son muy numerosos los capiteles, arquivoltas, e incluso tímpanos en donde aparecen<sup>114</sup>; lo es, por la amplia variedad tipológica que presenta: en ocasiones muy esquematizado, en otras asombrosamente naturalista (Ils. 4 y 5), y con frecuencia asociada a frutos (Il. 6); lo es por estar presente, tanto en el Románico oficial (especialmente en el de la Ruta Jacobea), como en el rural, lo que contribuye a encontrar obras bellísimas, de artífices de primera talla, y otras toscas de maestros locales.

---

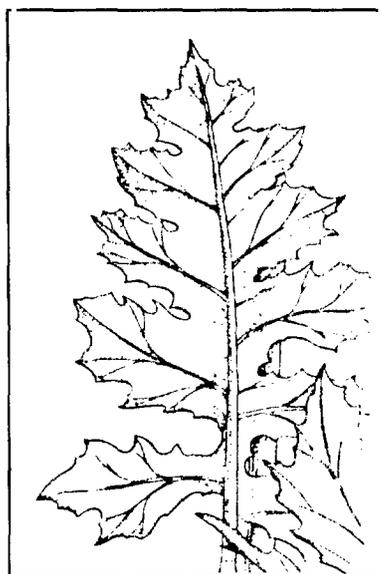
<sup>113</sup> HERNÁNDEZ, F.- "Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña (Basas y capiteles del siglo XI)". Archivo Español de Arte y Arqueología, nº 16. 1.930.

En este artículo, el autor sin hacer referencia alguna al posible carácter simbólico de la hoja de acanto, realiza un estudio estilístico de los capiteles corintios o "compuestos corintiados" y de las basas de Ripoll, con los hallados en Cornellá y con las basas de Roda, y permite ir concretando ideas acerca de un movimiento artístico que se produce en Cataluña durante la primera mitad del siglo XI; estudio que pone de relieve las influencias andaluzas en el arte catalán del siglo XI.

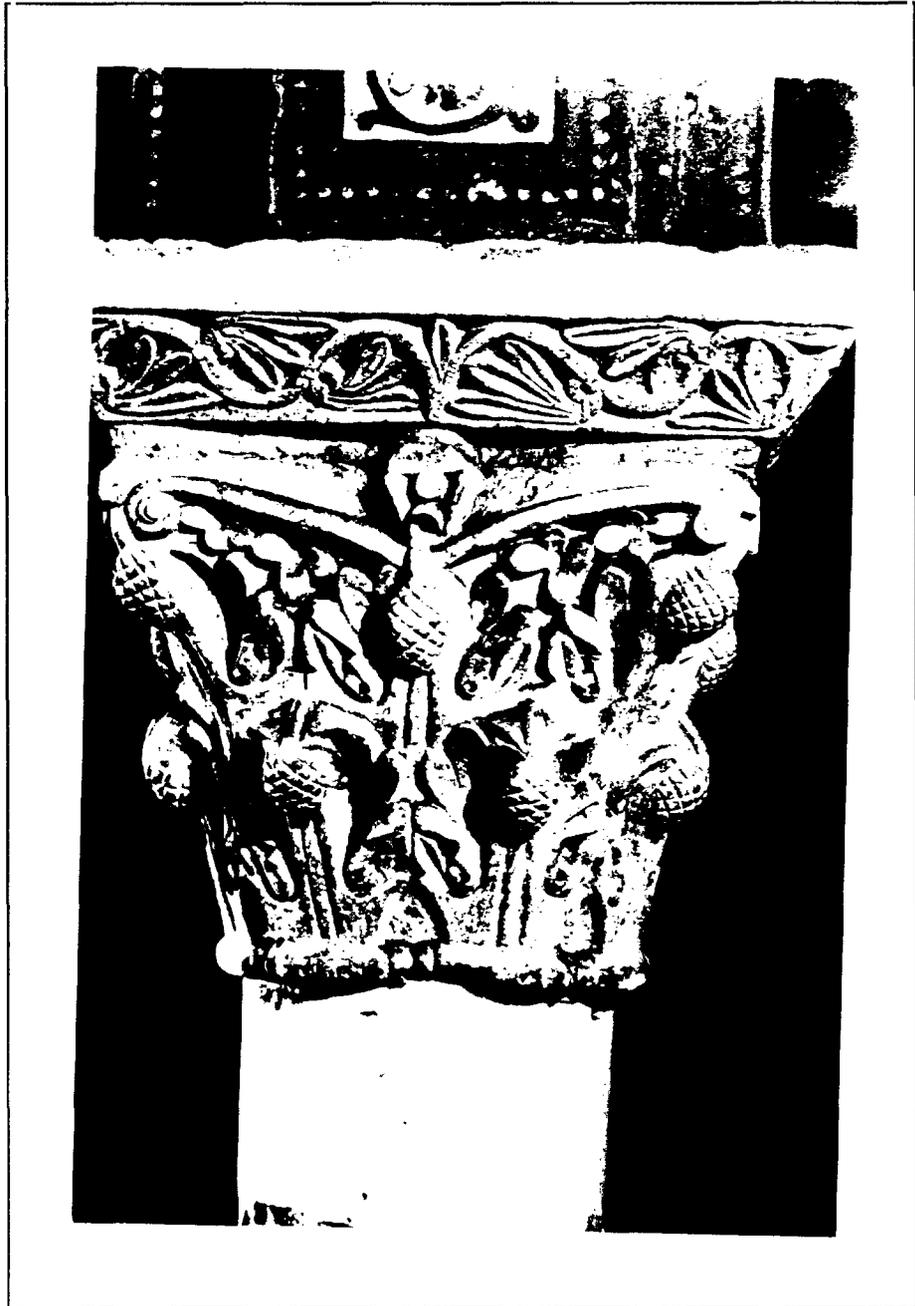
<sup>114</sup> Citemos como ejemplos algunos capiteles de: San Isidoro de León, Catedral de Santiago de Compostela, claustro de Santo Domingo de Silos, Catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), Claustro de Tudela (Navarra), claustro de la Catedral de Gerona, Besalú (Gerona), S. Joan de les Forns (Gerona), Galligans, Claustro de San Benet de Bages (Barcelona), Claustro de San Pedro del Campo (Barcelona), iglesia de San Pedro de Roda, Catedral de Jaca. Iglesia parroquial de Sos del Rey Católico (Zaragoza), Iglesia parroquial de San Salvador en Piasca (Santander) Claustro de San Pedro de Soria, San Martín de Segovia, Barrios de Bureba (Burgos) y un largo etcétera.



Il. 4.- Capitel. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos.



Il. 5. - Hoja de acanto muy reducida.



Il. 6.- Capitel. Cripta de San Isidoro de León

De cualquier forma, la hoja de acanto empleada con tanta profusión en la escultura medieval española, y tradicionalmente considerada como un elemento exclusivamente decorativo, merece que sea observada con otro espíritu más receptivo y tolerante, que permita sopesar todo el bagaje simbólico que pudo haber encerrado, y que pudiese haber influido en su incorporación a la flora esculpida en el arte Románico.

H E L E C H O

## EL HELECHO

El término "helecho" encierra un contenido amplio, e incluso podríamos decir confuso, pues además de designar vulgarmente el "*Pteridium aquilinum*", planta muy conocida por su abundancia en los bosque de nuestras latitudes, equivale etimológicamente al término botánico "*Filicinas*" (del vocablo latino "*filictum*" que designa una clase de plantas criptógamas, y además se corresponde también etimológicamente con el vocablo griego "*pteridofitas*", nombre que además de designar a la totalidad de las plantas criptógamas, es decir, aquellas carentes de flores o que no tienen órganos sexuales visibles a simple vista, denomina también a una de las cuatro grandes ramas del Reino Vegetal, que comprende varias clases; siendo una de ellas las *Filicineas* o *Filicinas*, que son los helechos propiamente dichos.

Esta clase de plantas criptógamas se caracterizan por tener las hojas notablemente grandes, a veces mayores que el propio tallo, que a menudo se arrastra a flor de tierra o sobre el suelo, convertido en lo que se llama "rizoma"; las hojas, ostensibles por su tamaño y

verdor, tienen un doble cometido: el de asimilar los productos que el aire aporta y el de producir los órganos adecuados para la multiplicación del vegetal, esto es, los esporángios y las esporas, que nacen en el envés de las hojas; las cuales por este doble cometido se suelen llamar "**frondes**", y generalmente son pecioladas, lanceoladas y están divididas en segmentos oblongos (pinnas) unidos entre sí por la base.

Esta clase de las *Filicineas* está constituida por un elevadísimo número de formas de helechos, al que los botánicos en su deseo de sistematizar han aplicado complejas subdivisiones (subclase, orden, familia, subfamilia o tribu, género, especie, subespecie); y a todas ellas de forma genérica se puede aplicar correctamente el término "helecho".

Nos centramos en el orden de las *Filicales*. Estos helechos pueden tener tallo aéreo erguido con frondes (hojas) y raíces, como en los helechos arbóreos, o un tallo subterráneo más o menos horizontal (rizoma) del que parten las frondes. Estas **frondes** cuando nacen están **arrolladas en espiral desde su ápice** (circinadas) para protegerse de los rigores del ambiente y de la dureza del substrato; pueden ser indivisas o ramificado-pinnadas, pudiendo tener el raquis o nervio medio de la fronde una

o varias veces ramificado, pero siempre en un plano. Los esporángios se reúnen en grupos (**soros**) protegidos o no por órganos de diversas clases y orígenes.

En base a todas las diferencias apreciables dentro de este orden se han estructurado varias familias, siendo una de ellas, la denominada "*Polipodiaceas*". Esta familia será la que adquiriera mayor importancia para nosotros varios motivos:

- 1º) Por comprender cerca de tres mil especies.
- 2º) Por la variedad en los tipos de frondes; y
- 3º) Por incluir aquellos géneros y especie más comunes y conocidas por el hombre desde la Antigüedad: bien por su abundancia en determinados parajes o por sus propiedades curativas conocidas y apreciadas por la medicina popular.

Las *Polipodiáceas* son helechos por lo general longevos, perenne o vivaces, raras veces anuales; no son arborescentes; rizomatosos; y compartirán ciertas características propias de su orden: las frondes de las plantas adultas nacen arrolladas entre si; en su envés se forman los esporangios agrupados en soros, que a menudo quedan protegidos por los propios bordes de la fronde o por tejidos epidérmicos (indusios). Presentan también una

gran variedad en cuanto al tipo de fronde, pudiéndolas encontrar:

a) de limbo entero sencillo: *Scolopendrium*

b) de fronde pinnado: *Polypodio vulgare*

*Ceterach*

*blechnum*, etc.

c) de fronde bipinnado: *Polystichum*

*Aspidium*, etc.

d) de fronde tripinnado: *Pteris aquilina*

e) de fronde palmeado: *Asplenium palmatum*.

Las plantas de esta familia se encuentran en diferentes continentes y a diferentes latitudes, pero tienen un denominador común: su atracción por los lugares húmedos y sombríos.

La complejidad que encierran estas plantas nos impide tratar al helecho de forma genérica, por lo que nos centraremos en un reducido número de especies. Primero, en aquellas recogidas por Dioscórides en su "Materia Médica", y que fueron posteriormente objeto de estudio de Andrés de Laguna<sup>115</sup>: el helecho macho (*Dryopteris Filix-mas*), el culantrillo menor (*Asplenium tricho-*

---

<sup>115</sup> Andrés de Laguna (1.499-1.560). Nació y murió en Segovia. Fue un prestigioso médico en toda Europa, llegando a estar al servicio del Papa Julio III. Fue el traductor de la "Materia Médica" de Dioscórides, que amplió con acertados comentarios

manes), la lengua de ciervo (*Phyllitis scolopendrium*), hemionites (*Phyllitis sagillata*) y el polipodio (*Polypodium vulgare*). Después trataremos otras especies, que aunque no fueron recogidas en obras clásicas, han podido ser igualmente conocidas y utilizadas en determinados lugares, por sus propiedades terapéuticas, e incluso ejercer cierta atracción por su belleza, ya que algunos ejemplos parecen estar presentes en la flora esculpida del Arte Románico español; tales como la Cabriña (*Davallia canariensis*), el *Asplenium septentrionale*, el *Asplenium palmatum* y el Culantrillo de pozo (*Adiantum*).

El Helecho macho (*Dryopteris Filix-mas*) es una especie que está ampliamente difundida por la zona templada del Hemisferio Boreal, y concretamente en España es una de las más robustas; se cría en los bosques sombríos y húmedos, a la vera de los arroyuelos, en los barrancos de las montañas de casi todo el país, desde los Pirineos a Sierra Nevada y desde Cataluña hasta Galicia y Portugal. Dioscórides en el capítulo CLXXXV del libro IV de su *Materia Médica* nos dice de él: "Nace el helecho por los montes pedregales. Produce de un solo pezón sus hojas, sin tallo, sin flor y sin fruto, luengas de un codo, profundamente hendidas, desplegadas en forma de alas y

algún tanto graves de olor. Extiende por la haz de la tierra su raíz negra y longueta, de la cual nacen muchas hojuelas, algún tanto austeras al gusto. Tomadas con aguamiel cuatro dragmas de su raíz, extermina las lombri- ces anchuelas, bebida reduce las hinchazones del bazo y en emplasto remedia las heridas hechas por saeta de ca- ña.."116. Andrés de Laguna indica en sus comentarios que su humo extermina las chinches y contraindica su aplica- ción a las mujeres "por cuanto dado a las preñadas, las hace mal parir luego; y a las otras quita potencia de jamás empreñarse"117.

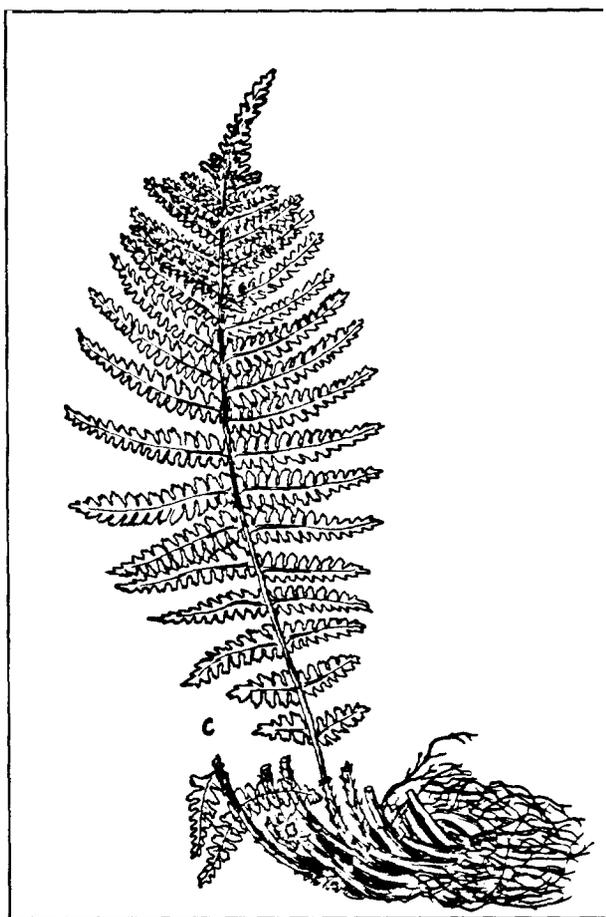
La descripción botánica actual ratifica y com- pleta la clásica: en efecto la base de esta planta está constituida por un grueso y rollizo rizoma, ligeramente soterrado, llegando a alcanzar en algunos casos hasta diez centímetros de espesor, por veinte o treinta de longitud, adelgazado en su extremo inferior donde apare- cen un manojo de raíces muy duras, rígidas y negras; y más grueso en su ápice, esto es, en el extremo donde brotan las frondes. Estas, también muy robustas, pueden crecer hasta un metro de longitud, tienen forma lanceo- lada, pero están divididas en segmentos tan profundos que

---

116 DIOSCORIDES P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Edicio- nes de Arte y Bibliofilia. Madrid, 1.983. (pág. 348).

117 FONT QUER, P. "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980. (pág. 61).

llegan hasta el raquis, para volver a dividirse cada uno de ellos en otros segmentos igualmente profundos, que tienen los bordes dentados o lobulados, lo que confiere a las frondes esa apariencia de alas (Il. 7).

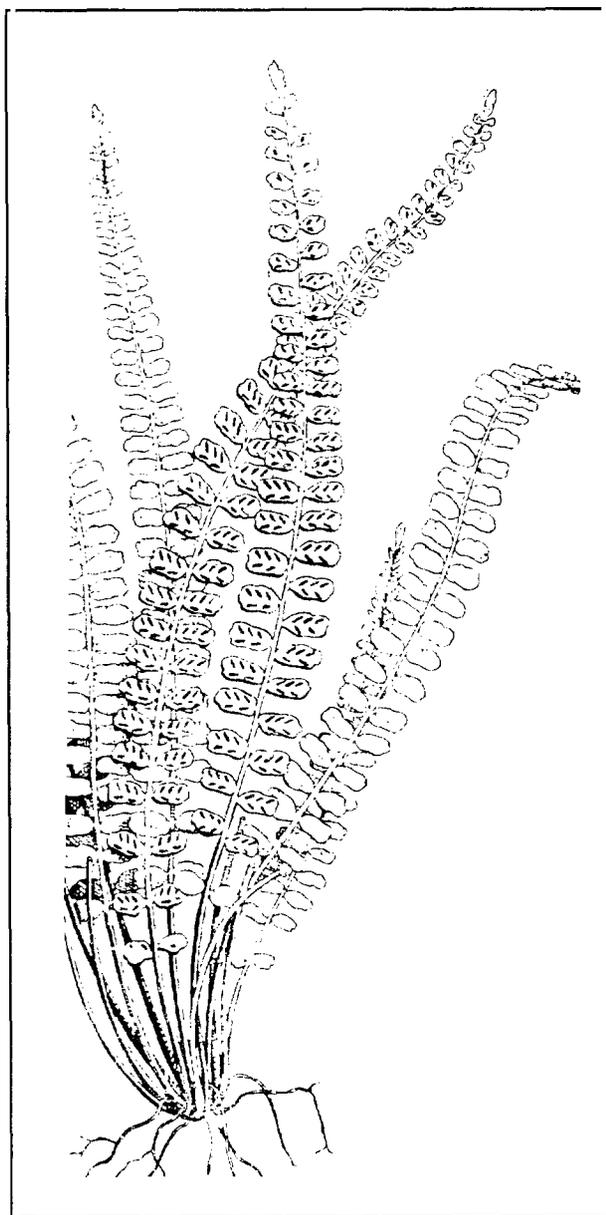


Il. 7.- Helecho macho (*Dryopteris filix-mas*)

De sus múltiples virtudes, una ha sido corroborada por la medicina actual, por cuanto que los principios activos de su rizoma pertenecen al grupo de los fluroglúcidos, es decir, aquella sustancia que tiene la virtud de paralizar la musculatura de diversos gusanos intestinales, los cuales quedan inmóviles y se desprenden de las paredes del intestino; por ello en Medicina se hace uso de esta virtud cuando se trata de expulsar la tenia. Por tanto, posee, en efecto, esa **propiedad antihelmíntica** atribuida desde los inicios de nuestra Era.

El Culantrillo Menor (*Asplenium Trichomanes*) se cría en las paredes de los pozos, en los muros y peñascos húmedos y sombríos de todo el país, desde el nivel del mar hasta los dos mil metros de altitud. Es un helechito perenne de poco más de un palmo de altura, con la cepa corta, de la que nacen numerosas raíces delgadas, duras y negras, y un manojito de frondes estrechas y largas, pinnadas, con un nervio central o raquis tieso de color negro-rojizo sobre el que se insieren de quince a treinta pares de segmentos aovados un poco irregulares. En la cara inferior de estos segmentos o pinnas los esporángios forman soros alargaditos, estrechos y con el indusio levantado por uno de sus lados; maduran sus espo-

rangios durante todo el año y la hierba conserva su verdor en invierno (Il. 8).



Il. 8.- Culantrillo Menor (Asplenium Trichomanes).

Dioscórides nos habla de esta especie en el capítulo CXXXVIII, libro IV de su "Materia Médica", denominándola *Trichomanes* de la que nos dice: "nace en los mismos lugares y es semejante al helecho, aunque muy más pequeña. Produce de ciertos ramillos sutiles, acerbos, hoscos y relucientes, unas hojas menudas, como aquellas de las lentejas, de la una y de la otra parte puestas en orden unas en frente de otras. Créese que tiene aquesta la misma fuerza que el adiantro"<sup>118</sup>. Laguna aclara esta cita escribiendo: "tiene el vigor de hacer renacer presto los cabellos y de darles agradable tinctura, de donde merece llamarse polytrichon y callitrichon". Parece haber sido muy apreciado en medicina popular, a juzgar por la variedad de sinónimos: culantrillo menudo, adianto rojo, tricomanes, politrico, etc., aludiendo alguno de ellos a sus virtudes al significar literalmente, como en el caso del politrico "mucho pelo"<sup>119</sup>.

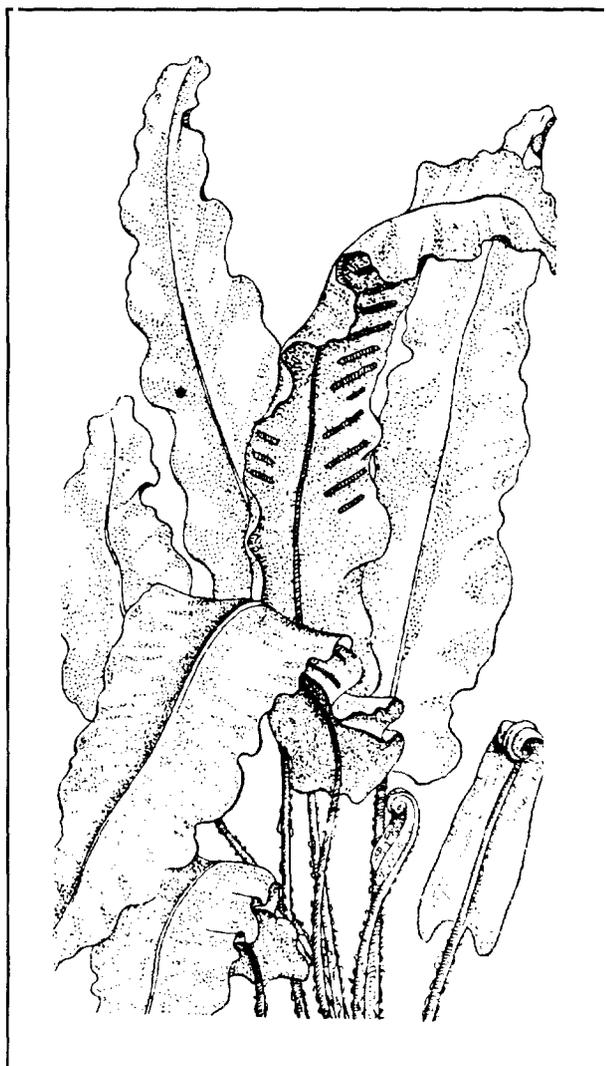
Esta especie es uno de los helechos que con mayor facilidad se reconoce en numerosos capiteles del Románico español.

---

<sup>118</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 325).

<sup>119</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 325). Comentario de Andrés de Laguna al capítulo 138, del libro IV, titulado "Del Tricomanes".

La Lengua de ciervo (*Phyllitis scolopendrium*) se cría, sobre todo, en las cuevas y simas de terrenos calcáreos, con poca luz, sin sol y con abundante humedad, e igualmente en los muros sombríos y fisuras de las peñas que miran al Norte en las comarcas de lluvia y nieblas frecuentes, en toda la península. Es un helecho de muy fácil identificación porque **sus frondes son enteros**, de



Il. 9.- Lengua de ciervo (*Phyllitis scolopendrium*)  
(Reducida a la mitad)

uno a tres palmos de altura. Los soros se hallan en el reverso, entre el nervio medio y los bordes, y son grandes, paralelos entre si, en posición oblicua con respecto al raquis (Il. 9).

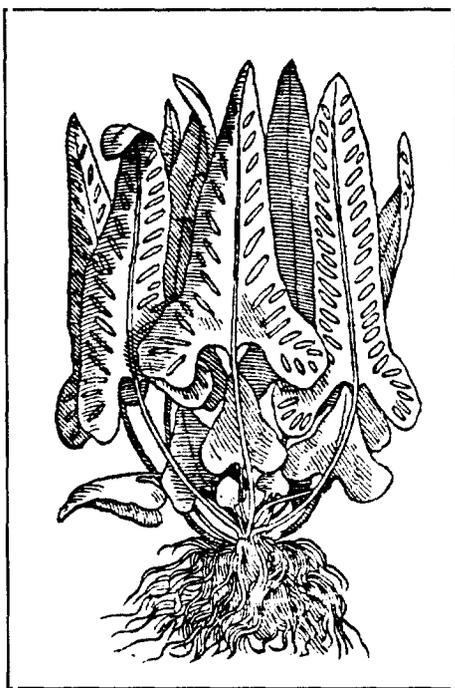
Esta descripción parece que se corresponde con la que Dioscórides aporta de la *Phylítide* (capítulo CXV, libro III) que según Laguna dice: "La phylítide produce seis o siete hojas semejantes a aquellas de la romaza, empero más luengas, más viciosas y muy derechas; las cuales por la haz son lisas y por el envés tienen ciertos gusanos subtiles, apartados unos de otros. Nace en los lugares más sombríos de los jardines y es estríptica al gusto. Esta planta no produce tallo, ni flor, ni fruto"<sup>120</sup>. Laguna en sus comentarios identifica esta planta con la denominada por los botánicos "lengua de ciervo" y dice: "llaman también scolopendria, vulgarmente, algunos, a esta lengua cervina, y dan la virtud de consumir el bazo, aunque ni la conviene el tal nombre, en ella tal facultad se halla. Porque la legítima scolopendria que tiene fuerza de resolver el bazo es aquella que los griegos llaman asplenion; los árabes, cetrach, y doradilla, los castellanos"<sup>121</sup>. Continúa diciendo que Dioscórides

---

<sup>120</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 242).  
FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 62).

<sup>121</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 242).  
FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 62).

concede esta facultad a otro helecho, el Hemionitide (*Phyllitis sagittata*) (Il. 10), y que eran tantas las afinidades naturales entre ambas plantas (lengua cervina y hemionitide) que la gente del campo identificó también sus facultades medicinales, llegando a extenderse entre el vulgo la creencia de que la lengua de ciervo era remedio apropiado para las inflamaciones de bazo.



Il. 10.- Hemionitide (muy reducida).

Estas supuestas virtudes contra los infartos del bazo perdurarán durante siglos en la creencia popular de algunas zonas del Occidente Europeo, y en opinión del ilustre Dr. Font Quer subsisten en nuestro país, sobre

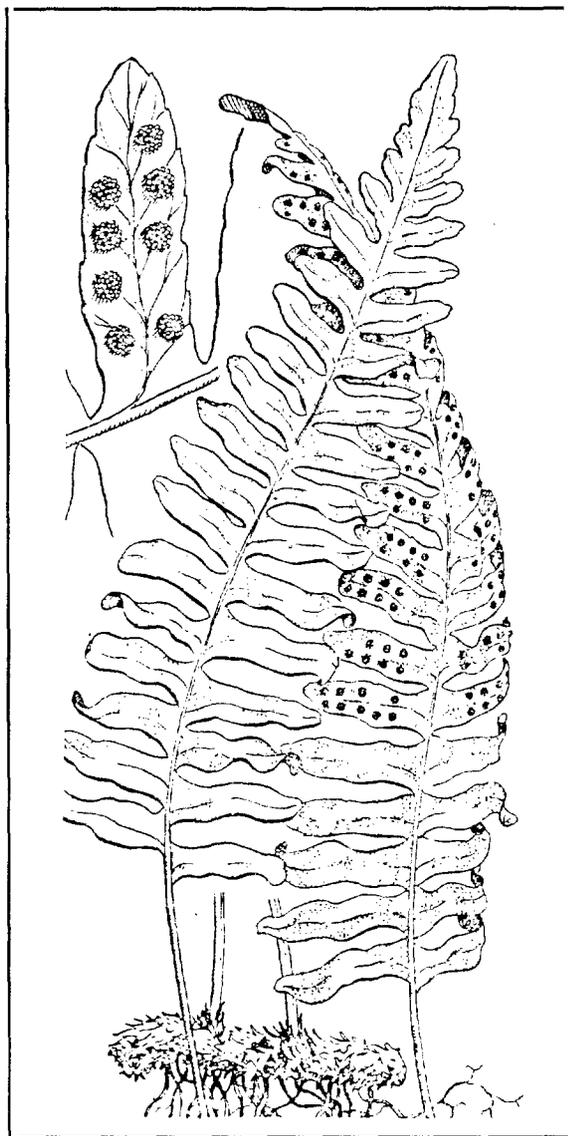
todo en los Pirineos y en las comarcas catalanas, cuyas gentes conservan la fe en las virtudes de la melsera (sinónimo catalán de la lengua de ciervo) para combatir los infartos u opilaciones del bazo. Es esta, a su juicio, una tradición que arranca, por lo menos, de los tiempos de Cristo. La causa de tal confusión pudo estar en que esta especie, tan abundante en otros países del Mediterráneo era casi inexistente en la península<sup>122</sup>.

El Polipodio (*Polypodium vulgare*) (Il. 11) se cría, como las especies anteriores, en las fisuras de los peñascos, en los muros sombríos, en las horcaduras enmugadas de los robles y otros árboles, en todo el país, desde el nivel del mar hasta más de 2.000 metros de altitud. De morfología similar al helecho macho. Dioscórides lo describe de forma concisa pero exacta en el capítulo CLXXXVII, Libro IV de su Materia Médica; tomándola de Laguna se expresa en los siguientes términos: "alto de un palmo, algún tanto veloso y semejante al helecho, pero no tan menudamente hendido. Su raíz es vellosa y llena de ciertos nudos vacíos como aquellos del pulpo". Le atribuye virtud purgativa a su rizoma, reconocida por la farmacología actual.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 63).

<sup>123</sup> DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 350).  
FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 71 y 72).

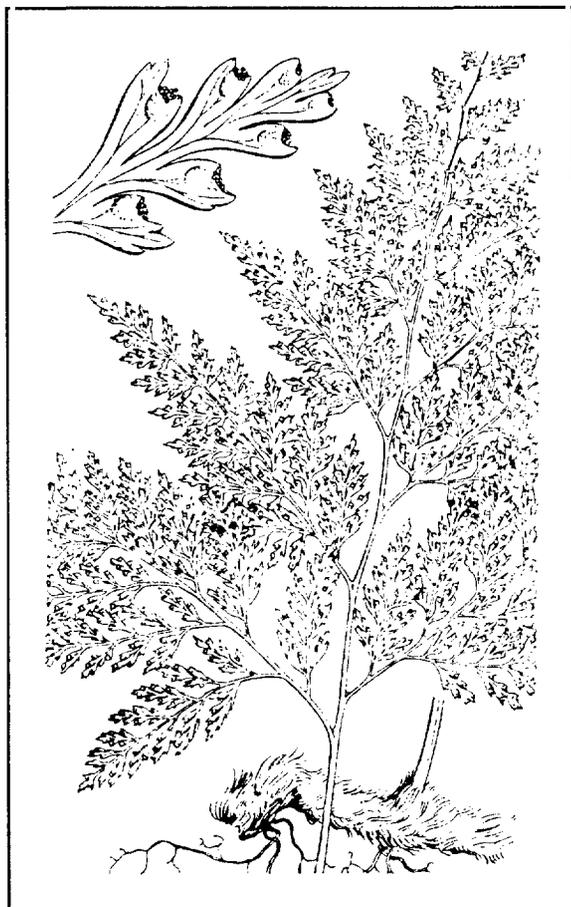


Il. 11.- Polipodio (Polypodium vulgare).

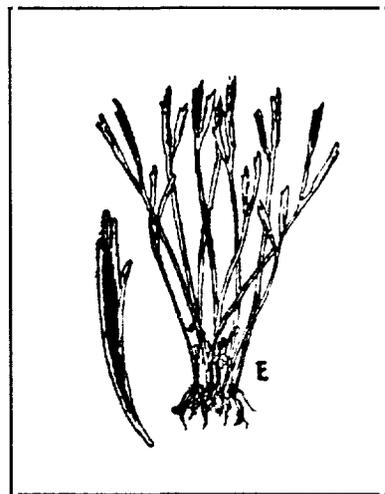
Junto a estas hierbas ampliamente conocidas y utilizadas desde la Antigüedad, de las que tenemos constancia escrita, hemos de incluir un reducido grupo de especies de helechos cuyas virtudes curativas y usos en la medicina popular indican la gran importancia que tu-

vieron entre el vulgo, llegando incluso a estar representadas en la flora esculpida del arte medieval español. Nos referimos a la *Davallia canariensis*, al *Asplenium septentrionale*, al *Asplenium palmatum*, e incluso al *Adiantum*.

La *Davallia canariensis* o Cabriña (Il. 12) es un helecho de uno a dos palmos de altura con rizoma grueso y prolongado, que discurre a veces a flor de tierra, pero con mayor frecuencia se encuentra sobre los troncos de los árboles vetustos (helecho epífita). Echa unos frondes de figura triangular, divididos y subdivididos en segmentos, en cuyo envés se encuentran los esporangios reunidos en montoncillo dentro de unas, especies de urnas. Es una especie rupícola, por lo que se cría en los peñascos y en los muros sombríos de las laderas montañosas de las costas atlánticas, desde Tarifa hasta el litoral cantábrico. Precisamente su área de dispersión nos indica la causa de su ausencia en las obras clásicas dedicadas a las Ciencias Naturales. Su rizona sustituyó al de la Calaguala americana, pues se creía útil para las enfermedades venéreas.



Il. 12.- Cabrifa (*Davallia canariensis*), y arriba a la izquierda detalle de los esporangios.



Il. 13.- *Asplenium septentrionale*.

El *Asplenium septentrionale* (Il. 13) difiere considerablemente de las especies anteriores debido a su aspecto de liquen fruticulososo, por las frondes divididas en segmentos lineales inciso-dentados. Esta especie es indicadora del roquedo silíceo.

Los diferentes helechos aquí tratados son una muestra del abundante número de especies existentes; y las denominaciones, más o menos ortodoxas, con que se designan nos indican que hacen referencia en la mayoría de las ocasiones a uno u otro de los elementos más representativos de cada especie: atiende a veces, a la morfología de sus frondes, de su rizoma, de sus esporangios, e, incluso, a sus propiedades curativas; lo cual no ha de extrañarnos pues el "nombre de las plantas, conservado por tradición popular, a menudo ha sido buena guía para reconocerlas"<sup>124</sup>. El hombre desde la Antigüedad tuvo la necesidad de observar el Reino Vegetal, del que tanto dependía su supervivencia, y seguramente el hombre griego por tener ya arraigadas sus convicciones en lo tocante a las virtudes de las plantas, y por la necesidad de su identificación, cuando sus conocimientos morfológicos y sistemáticos eran todavía rudimentarios, incidía en los rasgos más representativos o específicos de cada planta, para una mejor identificación; rasgos que se traducían en muchas ocasiones al nombre de la planta. Por ello los griegos dieron al helecho el nombre de "pteris" (Πτερίς) que deriva del vocablo "pteron" (πτερον) que significa "ala", haciendo referencia a la forma de sus

---

<sup>124</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. Introducción XXI.

frondes. El nombre castellano deriva del latino "*filic-  
tum*" que procede de "*filix-icis*", y dio origen al nombre  
de la clase *Filicinaea*. Pero aún cuando ambas denominacio-  
nes sean genéricas, cada especie fue adquiriendo un nom-  
bre propio, otorgado por griegos, romanos o árabes, que  
en muchas ocasiones fue sustituido por sinónimos en len-  
gua romance. No obstante, todos continuaron sirviendo de  
guía para su identificación o haciendo alusión a sus  
virtudes curativas. Así "*pteris*" aludía a la disposición  
de sus segmentos frondinos en forma de ala, o como en el  
caso del *Phyllitis scolopendrium*, cuyo sinónimo castella-  
no es "lengua de ciervo" por la semejanza entre ambas;  
"*polipodio*" hacía referencia a las cualidades de su rizo-  
ma, pues del griego "*πολυποδιου*" y este de "*πολυπους*",  
de muchos pies, quería recordar las múltiples raicillas  
que poseía, o como dijera Laguna, a los nudos vacíos, a  
modo de ventosas similares a las del pulpo, como indicaba  
su nombre griego. Otros hacen referencia a la forma o  
disposición de sus esporangios (soros): *scolopendrium* del  
griego "*scolopendria*", mil pies; *polystichum*, del griego  
"poly" muchos, y "ytichos", filas; *aspidium*, del griego  
"aspidion", pequeño escudo. O como en el caso del *Asple-  
nium* y del *Trichomanes* que aluden a sus propiedades medi-  
cinales: *asplenium*, del griego "a", no, y "splen" bazo,

por combatir los infartos de bazo; politrico, sinónimo catalán del trichomanes, que significa literalmente "mucho pelo".

El hombre desde los albores de su Historia inició una lenta y larga búsqueda en la Naturaleza con el fin de obtener de ella elementos beneficiosos; observó las propiedades de cada planta, de cada variedad, pues cada una producía en el ser humano unos efectos específicos. La minuciosa y lenta experimentación de lo observado le enseñó a discernir, en ocasiones con bastante exactitud, las propiedades específicas de cada planta. Durante siglos esta "ciencia" fue transmitida oralmente de generación en generación, pero la aparición de las grandes civilizaciones en el Próximo Oriente conllevó la recopilación por escrito de esta sabiduría tan provechosa para el propio hombre. El siguiente eslabón en esta larga cadena de la transmisión del conocimiento humano lo constituye la Civilización Helénica, cuyos grandes "sabios" se sintieron atraídos por estos conocimientos; será Dioscórides en su obra "Materia Médica" redactada en la segunda mitad del siglo I, quién refleje el saber científico a que habían llegado sus contemporáneos: realiza una recopilación casi exhaustiva de una gran variedad de plantas en la que no faltó el helecho, planta tan abun-

dante en número y en variedad de especies; de ellas realizardá una descripción un tanto pueril a nuestros ojos, pero muy clara, indicará las virtudes atribuidas, que no eran pocas: desde regenerador capilar (trichomanes) hasta sus propiedades vermífugas y antiparasitarias (helecho macho) pasando por un largo etcétera.

Estas virtudes y sus usos estuvieron vigentes durante los siglos del Medievo, a lo largo de los cuales el saber popular y las supersticiones locales "enriquecieron" dichos conocimientos. Una irrefutable prueba de lo que decimos nos la brinda Santa Hildegarda<sup>125</sup> en una de sus obra titulada "*Physica*", en la que dedica el primero de los libros, "*De plantis*"<sup>126</sup> a recoger las propie-

---

<sup>125</sup> Santa Hildegarda de Bingen (1.098-1.179). Célebre religiosa y escritora alemana. Doctora de la Iglesia. Sus éxtasis y frecuentes visiones, en las que Dios le revelaba los misterios del mundo natural, del mundo espiritual, de las Sagradas Escrituras, del pasado y del futuro, le hicieron merecedora en su tiempo, del sobrenombre de: "Sibila del Rhin". Nació en Bocklehin (Palatinado-Alemania), en el seno de la familia Stein, una de las más nobles de Alemania. A la edad de ocho años ingresó en el Monasterio de Disenberg, en donde fue encomendada al cuidado de su tía y abadesa, con cuyos auspicios Hildegarda recibió una esmerada educación. A la muerte de su tía, fue elegida superiora. Su innovador enfoque de las costumbres y sus dotes visionarias estimularon nuevas vocaciones, viéndose obligada a construir un Monasterio de Rupertsberg, cerca de Bingen, a orillas del Rhin, en el que se instaló con ochenta religiosas. Movida por el impulso divino recorrió las provincias de Colonia, Tréveris, Metz y Bamberg, anunciando a sus moradores la reforma de costumbres y manifestándoles los designios de Dios, y sus castigos de no seguir sus palabras. Escribió una obra amplísima: "Scivias", "Liber divinorum operum simplicis hominis", "Liber vitae meritorum", "Liber Epitoraum et orationum", "Expositio Evangeliorum", y el "Liber simplicis medicinae", que se publicó con el título de "Physica". Sus obras suscitaron controversia en el seno de la Iglesia, llegando el Papa Eugenio VI a designar a Alberto de Cluny, obispo de Verdun, para que realizara un riguroso examen de su obra, que obtuvo una total aprobación. Convirtiéndose Hildegarda y su obra, en uno de los pilares más firmes de la Iglesia de aquel tiempo. Fue admirada por San Bernardo, Eugenio III, y los pontífices que le sucedieron. Los obispos alemanes y franceses, e incluso los propios emperadores alemanes acudían a ella en demanda de consejo y como árbitro de contiendas. Murió a la avanzada edad de ochenta y dos años, siendo canonizada bajo el papado de Juan XXII (1.314-1334).

<sup>126</sup> La "*Physica*" de Santa Hildegarda, subtitulada "*Diversarum naturarum creaturarum*", es un sencillo libro de medicina, compuesto de nueve libros, titulados: "*De plantis*", "*De elementis*", "*De arboribus*", "*De piscibus*", "*De animalibus*", "*De animalibus*" y "*De Metallis*". El Liber Primus, "*De plantis*" lo subdivide en 165 capítulos, tratando en cada uno de ello las propiedades de una planta o flor determinada. Lo verdaderamente digno de mención es que junto a la las

dades curativas atribuidas a un gran número de planta y flores, tratando en el capítulo XLVII el helecho, del que dice: "el aquejado de gota coja helecho verde, cuézalo en agua y báñese varias veces en ella, cesará la gota. Pon también, con frecuencia sus hojas durante el verano, cuando está verde, sobre tus ojos, mientras duermes, y aclarará tu vista y alejará la ceguera. Pero también el que es sordo, hasta el punto de no poder oír, envuelva la semilla del helecho en un trapo y póngalo repetidamente en la oreja con cuidado de que no le penetre en la cabeza a través de ella, y recuperará la audición. Y el mudo, ponga su semilla sobre la lengua y se soltará la lengua, y hablará. Pero también, si alguien carece de memoria y de capacidad intelectual, tome en su mano la semilla del helecho y recobrará su memoria y sus facultades mentales, y así se podrá entender aquel que no sea capaz de hacerse entender"<sup>127</sup>.

Solo en el Renacimiento las traducciones y comentarios que se hicieron del Dioscórides introdujeron una visión analítica y crítica, propia del hombre renacentista; tal es el caso de la traducción y comentarios

---

virtudes curativas, introduce otras de carácter moralizante, que indudablemente debieron influir en el simbolismo floral del medievo.

<sup>127</sup> MIGNE, P.- "Patrologiae Latinae". Tomo 197. Paris, 1.855. Liber Beatae Hildegarsis "Diversarum Naturarum Creaturarum". Liber Primus: "De plantis". Cap. XLVII. (págs. 1.147 y 1.148).

de Andrés de Laguna, e incluso en estos aún podemos comprobar que junto a juicios acertados recoge otros, producto de la fantasía popular que se admitían y transmitían como veraces: la Cabriña (*Davallia canariensis*) útil contra las enfermedades venéreas; la Doradilla, diurética; el hecho macho, antiparasitario.

De cualquier forma a principios del Renacimiento las diferentes especies de helechos "proporcionaban" tan variadísima gama de propiedades curativas que llegó a ser una de las plantas más apreciadas por cuanto que tenía el poder de remediar prácticamente todo tipo de dolencia físicas en el hombre.

\* \* \*

Habiendo estudiado el helecho desde los aspectos botánico, etimológico y terapéutico, intentaremos partiendo de estas bases dilucidar cuando y por qué se produjo su transvase del Reino Vegetal al mundo del Arte.

Desconocemos ejemplos plásticos, es decir, este tipo de vegetación esculpida, dentro del Mundo Clásico, e incluso en el Arte del Próximo y Lejano Oriente. Por el contrario, parece haber sido el ámbito Cristiano, el marco propicio para su inclusión en el Arte; concretar su cronología no es tarea fácil, pero los escasos datos

obtenidos inducen a suponer que el tema del helecho podría haberse introducido en la iconografía cristiana en épocas tempranas y en tierras orientales, dado que aparece en algunos capiteles de las iglesias bizantinas del Norte de Siria -siglos: V a VI-<sup>128</sup>; en uno de ellos creemos identificar unas largas y estilizas hojas profundamente dentadas, que considero guardan una gran similitud con las frondes lanceoladas y divididas en profundos segmentos del helecho macho (*Dryopteris Filix-mas*).

Es en el Arte Medieval del Occidente Europeo cuando este tema adquiere un lugar importante dentro de la escultura de temática vegetal. Precisar el momento exacto de su aparición entraña dificultad, pero no la causa y el motivo. Su presencia en el arte religioso pudo ser fruto del fuerte carácter doctrinal que guió a la Iglesia Medieval, que propiciaría un lento proceso de asimilación de elementos de la naturaleza dentro de sus manifestaciones artísticas.

La planta del helecho aún desprovista de aquellos atributos que a otras dan vistosidad y belleza: atractivas flores, bulbosos frutos, hojas carnosas; encerraban un profundo encanto emanado de su aspecto frágil

---

<sup>128</sup> BUTLER, C. H.- "Early Churches in Syria. Fourth to Seventh Centuries". Princeton University, 1.929. (pág. 237, ils. 258 b).

y delicado, e incrementado por el lugar de crianza: bosques sombríos, lugares olvidados y semiocultos. Estas cualidades no pasaron inadvertidas para los Padres de la Iglesia, pues en sus comentarios aluden al helecho considerándolo **símbolo de la humildad**<sup>129</sup>. Así pues, el cristianismo pudo haber conferido al helecho un simbolismo derivado esencialmente de sus características botánicas, que se irá incrementando, llegando a simbolizar **humildad solitaria, franqueza, y sinceridad**<sup>130</sup>.

Durante los siglos del Medievo el helecho incrementó su carácter simbólico; tal vez su reiterado uso con fines terapéuticos por doctos e iletrados, cleros y campesinos; y el conocimiento que unos y otros tenían de su morfología y lugar de crianza contribuyeron a ello. De cualquier forma, el helecho en su amplia variedad de formas o especies era la planta más idónea para encerrar una enseñanza moral, una lección de humildad para la Cristiandad; era el elemento apropiado para transmitir un

---

<sup>129</sup> PINEDO, R.- "El Simbolismo en la escultura medieval española". Madrid, 1.930. (pág. 156).

Por otra parte, Santa HILDEGARDA (siglo XII) (Ob. cit., pág. 1.148) dice del helecho: "Succus autem farn positus est ad sapientiam, et in honestate naturae est in significationem boni et sanctitatis", es decir: "el jugo del helecho está destinado a la sabiduría, y por su dignidad natural, ó en el ámbito de la rectitud natural, representa ó vale para simbolizar el bien y la virtud. Podría dar a entender que la sabiduría consisten en la honradez natural como expresión del bien y de la virtud. Atribuyendo al helecho un simbolismo de franqueza y sinceridad

<sup>130</sup> FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956.  
 PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.972. (pág. 236).  
 Ambos autores confieren al helecho el mismo simbolismo, pero Ferguson indica la causa de tal simbolismo, al escribir: "como oculta su gracia, su delicadeza, su hermosura en los lugares sombríos del bosque y como sólo quién lo busca descubre su encanto"...

mensaje doctrinal: **"la importancia de la virtud de la humildad en el buen cristiano"**; virtud imprescindible entre la numerosísima clase social no privilegiada: el campesinado.

La humildad hubo de ser durante el Medievo una virtud particularmente apropiada a esa amplia y numerosa clase social que constituía el campesinado, para motivarle a continuar sumisa a los estamentos privilegiados, y así mantener inamovible el status socio-político y religioso medieval; que por otra parte, respondía a las exigencias dogmáticas requeridas por la Orden de Cluny, creadora y difusora del Arte Románico.

Por otra parte, considero de importancia relevante incidir en la elevada estima que durante el Medievo se tuvo de esta planta por sus infinitas propiedades curativas, incrementadas notoriamente por las creencias populares, recogidas, como se ha indicado anteriormente, en la obra de Santa Hildegarda (prestigiosa doctora de la Iglesia del siglo XII). El helecho se convirtió en una panacea, capaz de curar todo tipo dolencias y males; y puesto que el dolor y la enfermedad eran considerados manifestaciones diabólicas, esta planta se hizo merecedora, y no sólo a nivel popular, sino en ámbitos religiosos, de un marcado carácter divino, capaz de alejar y vencer el mal, es decir, al diablo. Esto queda confirmado

por Santa Hildegarda, que escribe: "El helecho es muy cálido y seco y poco jugoso, pero tiene una gran fuerza, o sea, **un poder tal que el diablo huye de él.** Y en el lugar donde crece, el diablo no suele poner en práctica sus tretas, sino que más bien esquiva y **se aleja de la casa y lugar donde se encuentra,** y los rayos, truenos y granizo raramente caen allí, y en el campo donde crece poca veces cae el granizo. Pero, incluso, el hombre que lo lleva consigo se ve libre de hechizos y de encantamientos y conjuros diabólicos y otras fantasmagorías. Y así se dispone un objeto que represente a alguien para causarle lesión o muerte, y éste lleva consigo en ese momento el helecho, no puede sufrir daño. Porque a veces a una persona se le infiera una maldición a través de una "representación suya", quedando herida y perturbada como resultado de ello"...."El mal, por su parte, nace del odio y de la envidia, y así un mal se une a otro mal. Y la sugestión diabólica busca el embotamiento del hombre, y se afianza en él, y de ese modo, continuamente le está poniendo acechanzas, y así un mal se une a otro mal. Y del mismo modo que el ser humano tiene conocimientos buenos y malos, así también tanto las hierbas buenas como las malas han sido creadas para él. En efecto, el jugo del helecho está destinado a la sabiduría, "y en el ámbi-

to de la rectitud natural, representa el bien y la honra-  
 dez"<sup>131</sup> y, por tanto, toda maldad y hechicería huyen de  
 él y lo esquivan. Porque, en cualquier casa en que se  
 encuentre, el hechizo y las visiones no pueden realizar-  
 se. Por tanto, póngase helecho alrededor de la parturien-  
 ta y cerca del niño, incluso en su propia cuna, para  
 disminuir las acechanzas del diablo, ya que éste, en  
 cuanto ve por primera vez el rostro del niño, siente un  
 gran odio contra él y le hostiga"<sup>132</sup>.

El prestigio de la abadesa Hildegarda como  
 insigne doctora de la Iglesia, la aureola de santidad que  
 la envolvió, la aprobación y elogio de sus obras por las  
 autoridades eclesiásticas, entre ellas el obispo de Ver-  
 dum, Alberto de Cluny, y el propio pontífice Eugenio VI,  
 junto con su rechazo a los movimientos heréticos contem-  
 poráneos, la convirtieron en aquellos días, en uno de los  
 pilares más firmes de la Iglesia. Por consiguiente, las  
 palabras vertidas en sus obras, y concretamente sus jui-  
 cios sobre el helecho, no debieron de pasar desapercibi-  
 dos en círculos eclesiásticos, sobre todo porque a sus  
 propiedades terapéuticas se sumaban aquellas otras, qui-

---

131

La frase entrecomillada: "et in honestate naturae est in significationem boni et sanctitatis" resulta ambigua, por lo que también podría traducirse por: "y por su dignidad natural vale para simbolizar el bien y la virtud" y "que consiste en la honradez natural como expresión del bien y de la virtud".

132

S. HILDEGARDIS.- "Diversarum naturarum creaturarum". Liber Primus: "De Plantis". Cap. XLVII: De Farn (Filix). MIGNE, P.- Patrologiae Latinae, Tomo 197. Paris, 1.855 (pág. 1.147 y 1.148).

zás de mayor importancia para el clero, la de salvar y proteger el espíritu del hombre de las acechanzas del diablo.

Por otra parte, si consideramos que durante el Románico "el arte dependía por completo del sistema de ideas de los círculos dominantes monacales y eclesiásticos, y tenía como tarea y como fin servir a la religión"; si tenemos en cuenta que "las circunstancias, exigencias y estímulos espirituales y religiosos imprimen una determinada dirección al proceso creador y favorecen la aparición de fenómenos expresivos determinados"<sup>133</sup>; y por último, que uno de los principales esfuerzos del movimiento reformador cluniacense fue el de mantener viva en el cristiano la presencia del Maligno y de sus acechanzas, para así estimular en el fiel sentimientos de temor y arrepentimiento, y precisamente el helecho respondía a las exigencias dogmáticas requeridas por la Orden de Cluny, creadora y difusora del Arte Románico. Todos son argumentos sólidos que defienden la idea de la inclusión del helecho en el repertorio iconográfico del Arte Románico.

Estas creencias medievales que consideraban al helecho, esa pequeña y humilde planta, especialmente

---

<sup>133</sup> WEISBACH, W.- "Reforma Religiosa y Arte Medieval. La Influencia de Cluny en el Románico Occidental". Madrid, 1.949 (págs. 10 y 11).

benigna para el hombre, tanto por sanar su cuerpo, como por proteger su espíritu, junto con su simbolismo de humildad y sinceridad, indudablemente debieron influir en el simbolismo medieval, motivando su inclusión en la iconografía románica, y dada la gran variedad existente de especies de esta planta, todas umbrófilas y con unas u otras virtudes curativas, quedaba al libre albedrío del artífice la elección de la variedad a esculpir<sup>134</sup>, ya que cualquiera encerraba el mismo mensaje doctrinal, y todas por ser conocidas y usadas en medicina popular eran identificadas sin dificultad por el campesino, haciendo más sencillo el mensaje catequético que perseguía la escultura románica.

De todo ello se puede inferir que el helecho poseyó un profundo carácter simbólico en la escultura románica, ocupando un importante lugar numéricamente hablando; de esta forma fue incluido en los programas iconográficos, con el deseo y el propósito de aproximar la virtud de la humildad al pueblo cristiano, e igualmente con el doble intención de alejar al Maligno de los lugares sagrados, y de recordar al cristiano su vulnerabilidad ante sus acechanzas.

Antes de centrarnos en el Románico español,

---

<sup>134</sup> WEISBACH, W.- Ob. cit. (pág. 11). Sobre este punto escribe: "Una vez que el artista ha recibido el tema, en relación con el encargo que se le ha hecho, trata de dar forma dentro de sus posibilidades artísticas, se mueve en el terreno autónomo del Arte".

donde el helecho ocupa un lugar muy notable, considero interesante hacer una breve referencia a la flora esculpida durante este mismo período en Francia que, como se ha dicho ya en repetidas ocasiones, ha sido objeto de estudio por Denise Jalabert<sup>135</sup>; estudio en el que no menciona la presencia del helechos, hecho incomprensible, sobre todo porque la autora se detiene y describe un capitel de la Catedral de Autun (Il. 14), en el que nuestro juicio se identifica con total claridad frondes de helecho. Este capitel recoge el tema de la Natividad, y en él se observa claramente a María postrada en su lecho, y debajo del mismo dos frondes de helecho arrollados en espiral, mientras que otra mucho más grande se eleva por detrás de la cama y ocupa la parte superior del capitel. La autora dice de este capitel: "Sobre el capitel de la Natividad, una gran planta brota detrás de la cama de la virgen, de tal manera que su enorme flor se abre encima de la cama, mientras que sus dos hojas enrolladas en espiral de forma opuesta, están debajo"<sup>136</sup>. Este capitel no puede ser más elocuente, sin duda alguna plasma las creencias medievales recogidas por Santa Hildegarda: "Por lo tanto, póngase helecho alrededor de la parturienta y

---

<sup>135</sup> JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965.

<sup>136</sup> JALABERT, D.- Ob. cit. (pl.36.B).

cerca del niño, incluso en su propia cuna, para disminuir las acechanzas del diablo, ya que éste, en cuanto ve por primera vez el rostro del niño, siente un gran odio contra él y le hostiga"<sup>137</sup>.



Il. 14.- Capitel, Natividad. Catedral de Autún.

Denise Jalabert atribuye la presencia del elemento vegetal en los capiteles románicos franceses, especialmente en Borgoña, al amor que los artistas de la época sentían por la flora y al "horror vacui"<sup>139</sup>. Sin embargo, en base a los datos recabados, consideramos que

<sup>137</sup> HILDEGARDA.- "Diversarum naturarum ..." Liber Primus: "De Plantis", Cap. XLVII. MIGNE, P.- "Patrología Latinae" Ob. cit. (pag. 1.148)

<sup>139</sup> JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 67).

estos elementos florales, con frecuencia, al menos en el Románico Oficial, contribuían a completar el mensaje simbólico, e incluso, en ocasiones eran atributos o emblemas de las figuras o personajes representados junto a ellos. No en vano Denise Jalabert escribe: "Para los sabios abades de Cluny, los capiteles no deben ser solamente decorativos, debían hablar al alma y jugar un papel en la vida espiritual de los monjes que meditaban contemplándolos."<sup>140</sup>

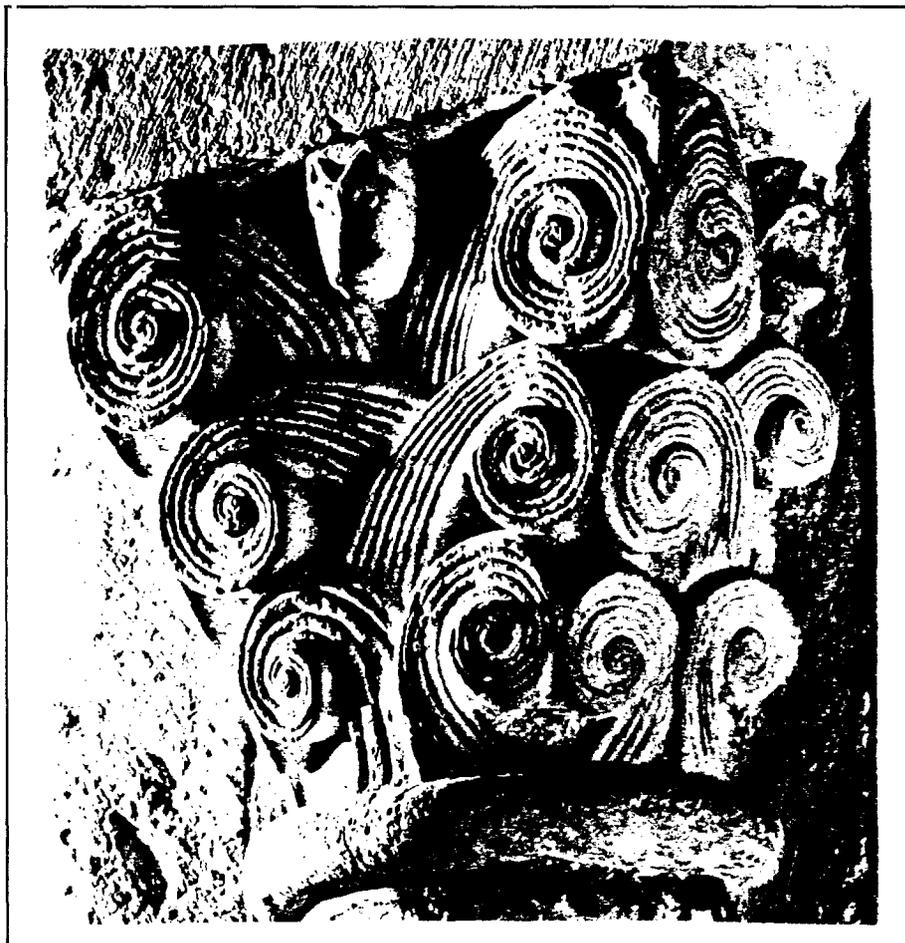
La presencia, muy notoria, de frondes de helecho tallados sobre capiteles de iglesias y claustros románicos españoles consideramos que está plenamente justificada, y su finalidad, evidentemente, no parece haber sido sólo de carácter decorativo.

El Románico español ofrece una gran variedad de especies de helecho; he creído identificar **helechos arrollados con sus frondes indivisas** (aunque muy esquemáticas) en: la Colegiata de Santillana del Mar (Santander) (Il. 15), Catedral de Santiago de Compostela, San Martín de Fromista (Palencia), Santo Tomás (Salamanca), iglesia de Aoiz (Navarra), iglesia de San Quirce y en la de Cervatos (Burgos), iglesia de Villanueva en Cangas de

---

<sup>140</sup> JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 64).

Onís (Asturias), etc..



Il. 15.- Capitel de la nave. Santillana del Mar (Santander)

**Helecho macho** (*Dryopteris filix-mas*) **por sus frondes ramificado-pinnadas y arrolladas**, en las arquivoltas de la puerta occidental de San Vicente de Avila, en capiteles del claustro bajo del Monasterio de Santo

Domingo de Silos (Burgos)<sup>141</sup> (Ils. 16, 17 y 18), Santa María de Aguilar de Campoo, Villaspinos de Aguilar (Palencia), Villanueva del Rios (Palencia), San Salvador de Piasca (Santander), etc..



Il. 16.- Capitel. Claustro de Santo Domingo de Silos.

---

<sup>141</sup> VERHAEGEN (Baron).- "Le Cloître de Silos". Gazettes del Beaux Arts. 1.931 (pág. 129-147). En la pág. 140 escribe: "son raros los capiteles con decoración exclusivamente vegetal, algunos son de factura particularmente elegante, especialmente los capiteles de la galería Sur, decorados con hojas de helecho delicadamente trabajados".

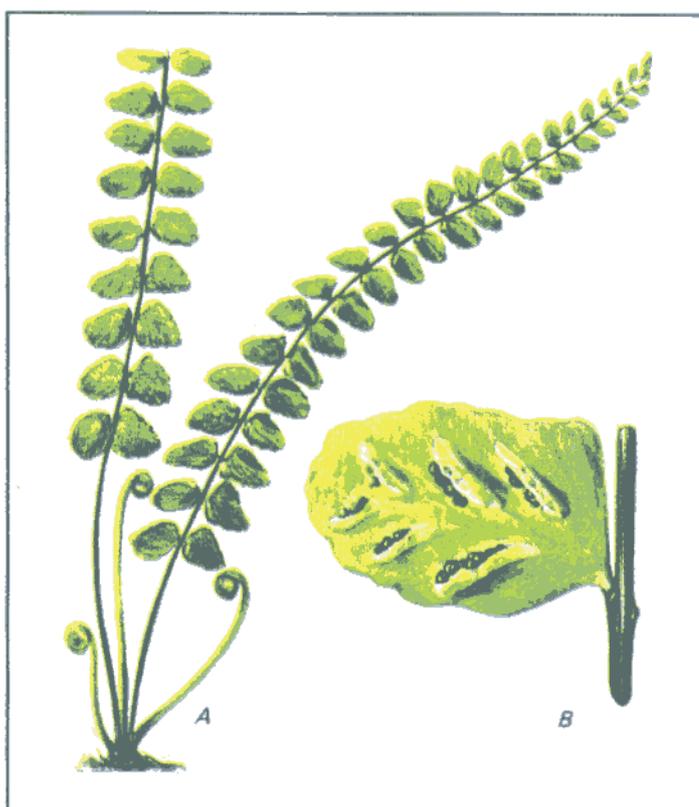


Il. 17.- *Polystichum filix-mas* (planta entera al comienzo de la primavera con frondes todavía plegados en "báculo pastoral").



Il. 18. Capitel. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

**Culantrillo menor (*Asplenium trichomanes*) por sus características frondes estrechas y largas, el raquis tieso del que parten pares de segmentos frondinos aovados (Il. 19), en las canastillas de varios capiteles: Iglesia del Castillo de Loarre (Huesca) (Il. 20), Villalcazar de Sirga (Palencia), Amayuelas de Arriba (Palencia), Galligans (Gerona), San Martín de Fromista (Palencia) (Il. 21), Catedral de Santiago de Compostela (Il. 22), iglesia románica de Pamplona, (claustro Catedral) (Il.23) etc.**



**Il. 19.- Culantrillo menor (*Asplenium trichomanes*)**



Il. 20.- Capitel. Loarre (Huesca).



IL. 21.- Capitel nave. San Martín de Fromista (Palencia).



Il. 22.- Capitel nave. Catedral de Santiago de Compostela.



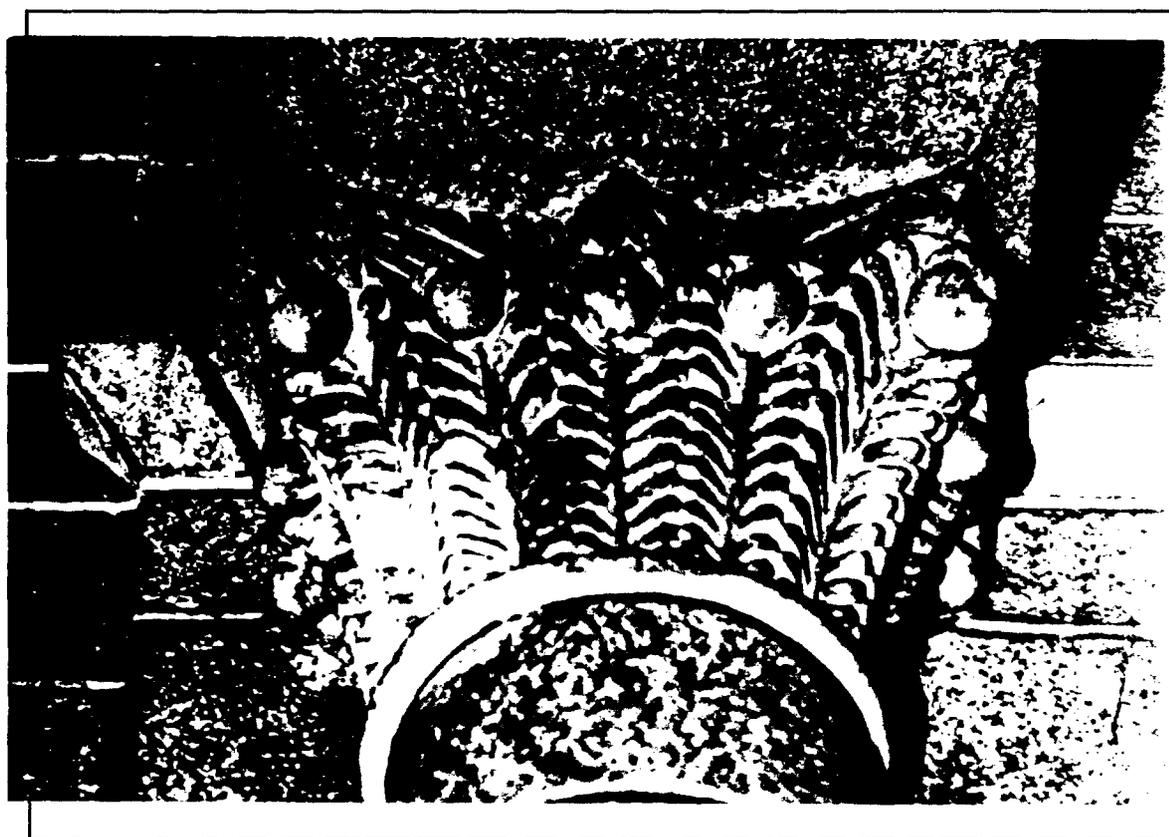
Il. 23.- Capitel de iglesia románica de Pamplona. (claustro Catedral).

**Polipodio (*Polypodium vulgare*) por sus frondes divididas en segmentos enteros y muy profundos que llegan casi a la vena que discurre por en medio (Il. 24), es fácil identificarlo en capiteles de: la girola de la**



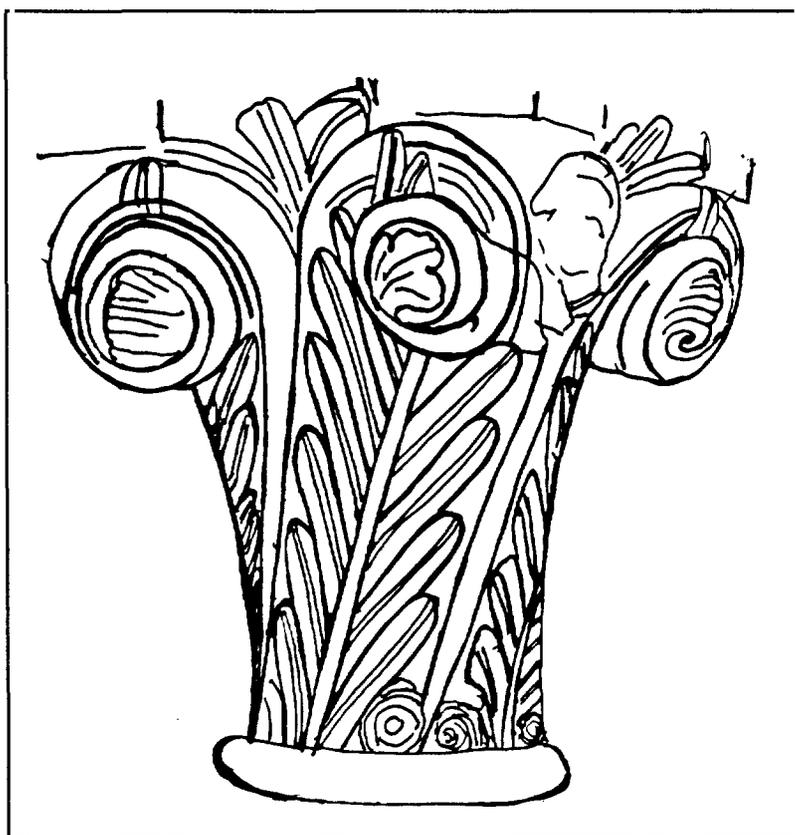
Il. 24.- Polypodium vulgare.

Catedral de Santiago de Compostela<sup>142</sup> (Il. 25), en Cámara Santa de Oviedo (Asturias), Santa María de Aguilar del Campoo (Il. 26), Iglesia de Mare (Palencia), Iglesia de San Vicente (Avila), Claustillos de las Huelgas Reales (Burgos), Catedral Vieja de Salamanca, iglesia románica de Veruela (Zaragoza) (Il. 27), Claustro de San Francisco (Santiago), Iglesia de Bembrive (Pontevedra), etc.



Il. 25.- Capitel girola. Catedral de Santiago de Compostela

<sup>142</sup> GOMEZ MORENO, M.- "El Arte Románico Español". Madrid. 1.934. (pág. 128, Lámina CLXIV, I.).



IL. 26.- Capitel. Santa María de Aguilar de Campoo  
(Museo Arqueológico Nacional de Madrid).



Il. 27.- Capitel de la puerta. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Este amplio abanico en la tipología del helecho no obedece a la fantasía del artífice, sino que dada la gran variedad existente de especies de esta planta, todas umbrófilas y con unas u otras virtudes curativas, quedaba a su libre albedrío la elección de la variedad a esculpir, ya que cualquiera encerraba el mismo mensaje doctrinal, y por ser plantas tan comunes en nuestra geografía y tan conocidas y usadas en medicina popular eran identificadas sin dificultad por el campesino, haciendo más sencillo el mensaje catequético que perseguía la escultura románica. Evidentemente el artífice observó la Naturaleza y revistió con helechos, arquivoltas, cimacios y capiteles, empleando mayor o menor grado de naturalismo, dado el canon de esquematismo y abstracción vigente en la escultura románica.

De este amplio repertorio de helechos esculpidos con que cuenta el Románico Español, lógicamente cabe suponer que algunos ejemplos del Románico Oficial destacarían que por su belleza, plasticidad y buen hacer, convirtiéndose en modelos a seguir para otros más toscos y de ámbito rural.

A juzgar por el número de capiteles en que se talló este tema, a juzgar por la importancia simbólica que parece haber tenido esta planta durante los siglos del Medievo, cabría suponer que las frondes de helecho

ocuparan un lugar relevante en la Escultura Románica, especialmente en la de ámbito oficial. Y sin embargo, las investigaciones publicadas sobre iconografía medieval, no lo recogen en sus estudios<sup>143</sup>, reduciendo la variadísima flora esculpida en el Románico español, prácticamente a hojas de acanto, palmetas y pomos o frutos bulbosos.

Sólo un reducidísimo número de investigadores (Gómez Moreno y Verhaegen) advierten, sin profundizar en su posible contenido simbólico, la presencia de helechos en la escultura románica española. D. Manuel Gómez Moreno los identifica en dos capiteles de la girola de la Catedral de Santiago de Compostela: "hay en la girola dos capiteles grandes con hojas tan finamente retalladas que parecen frondas de helecho y con bolas reforzando sus puntas"<sup>144</sup>; el barón Verhaegen, por su parte confirma la presencia de helechos ocupando las canastillas de algunos capiteles del claustro silense<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Por ejemplo Mildren Stapley Byne en su obra "La Escultura en los capiteles españoles", inserta entre el material gráfico aportado algunos capiteles de la Colegiata de Santillana del Mar (Santander), en los que aparecen talladas frondas de helecho. Sin embargo la autora sin hacer referencia expresa a ellos, los califica genericamente de motivos florales convencionales, aunque exquisitamente acabados. BYNE, M. S.- "La Escultura en los capiteles españoles". Madrid, 1.926. (Pág. 27. Lámina 162).

El Dr. García Guinea en el estudio que hace de la iglesia de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia), y concretamente de los capiteles del ábside principal y de la epístola, en los que claramente se ven frontes de helechos arrollados en espiral, el autor simplemente dice de ellos: "entrelazos de plantas acabadas en espiral"- GARCÍA GUINEA, M. A.- "La Iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)". Archivo Español de Arte. Tomo XXXII, nº 118. Año 1.959 (Pág. 310. Figs. 16 y 17).

<sup>144</sup> GÓMEZ MORENO, M.- Ob. cit. (pág. 128, Lámina CLXIV, I.).

<sup>145</sup> VERHAEGEN. Barón.- Ob. cit. (pág. 140).

De todo lo anteriormente expuesto se puede concluir:

**A)** Qué el helecho parece haber ocupado un lugar muy importante dentro de la flora románica española, siendo un tema muy difundido, tanto en la escultura de carácter oficial, como en la de ámbito rural, aunque no haya sido identificado por un gran número de investigadores medievales, tal vez por carecer estos de la adecuada formación botánica, tal vez porque las plantas clásicas, como acanto y palmeta hayan acaparado todas las miradas, y el helecho, carente de todo contenido simbólico precristiano, y por lo tanto de aquella carta de presentación no se le ha dedicado la atención merecida.

**B)** En cuanto a su posible contenido simbólico, consideramos que el helecho fue durante los siglos románicos, el símbolo de la virtud de la humildad, de la sinceridad, del bien; y su presencia en los programas iconográficos no sólo pretendía transmitir un único mensaje doctrinal: **"la exaltación de la virtud de la humildad y de la rectitud"**, sino también con la intención de alejar al Maligno de los lugares sagrados, y recordar al cristiano su vulnerabilidad ante sus acechanzas.

C) Que a juzgar por el detallismo y delicadeza con que fueron tallados un gran número de frondes de helecho, que permiten identificar diferentes especies.

D) Qué su constante presencia en puntos claves de la Ruta Jacobea (Fromista, León, Compostela, Silos, etc.) hace que asociemos el helecho con la Orden de Cluny, impulsora del peregrinaje a Santiago, de la arquitectura religiosa a lo largo del camino y directora de los programas iconográficos que en ella aparecían. Consecuentemente la presencia del helecho no puede ser entendida sólo en términos decorativos, puesto que la decoración escultórica en ámbitos cluniacienses tenía como fin primordial la difusión de su reforma religiosa.

H I E D R A

### LA HIEDRA

La planta conocida con el nombre de hiedra pertenece a la familia botánica de las Araliáceas que reúne alrededor de seiscientas especies de plantas leñosas, raramente herbáceas, trepadoras; sus tallos suelen tener canales resiníferos y flores recogidas en ramilletes aparasolados o en cabezuelos que a su vez se agrupan en racimos; son propias, en su mayor parte de los países cálidos. Sólo una especie de esta gran familia se da en la península Ibérica, la denominada "*Hedera helix L.*"; ésta es una planta trepadora; siempre verde, pues luce su vivaz follaje tanto en invierno como en verano; se cría en lugares rocosos o pedregosos, al pie de los muros o en el bosque al pie de los troncos; está provista de fuertes raíces que originan los tallos en los que se aprecia con gran claridad un dimorfismo foliar, pues de sus ramas finas y estériles, es decir, aquellas destinadas a prolongarse y a trepar, nacen hojas coriáceas, verdinegras, lustrosas, persistentes y pecioladas, que presentan nervadura palmeada, dividida en tres o cinco gajos (hojas tri o quinquelobuladas), mientras que de aquellas otras ramas libres o fértiles, es decir, las ramitas predesti-

nadas a dar flores o las de los vástagos, nacen hojas lanceoladas con bordes enteros. Sus flores de color amarillo se agrupan en racimos de umbelas, es decir, en ramilletitos globosos y su fruto es en bayas negruzcas de tamaño de un guisante (Il. 28).



28.- Hiedra (*Hedera helix*).

Etimológicamente el nombre de "hiedra" procede de latín "*hedera*". Según Andrés de Laguna<sup>146</sup> su origen está en los vocablos griegos: "cissos", "cittos" y "dionysia", nombres con los que ellos designaban a su dios Dionisos, y nos dice al respecto: "piense haberse la hiedra llamado así porque bebida su zumo y olida perturbaba la razón, ni más ni menos que el vino"<sup>147</sup>. De ello se infiere que los antiguos griegos ya conocían dicha planta y sus propiedades, o al menos una de ellas. Que la hiedra administrada en pequeñas cantidades actuaba como vasodilatador produciendo una sensación embriagadora, por lo que fue consagrada a Dionisos.

Las propiedades de la hiedra fueron conocidas por el hombre griego desde épocas homéricas, y al menos en parte supo hacer uso de ellas. Ya en la primera centuria de nuestra Era, esta planta era considerada medicinal y se le atribuían múltiples aplicaciones, tanto para uso interno como externo; este conocimiento médico será recogido por Dioscórides<sup>148</sup> en el capítulo LXX, Libro II de su obra "Materia Médica", en el que también indica la co-

---

<sup>146</sup> Prestigioso médico español del siglo XVI, nacido y muerto en Segovia. Traductor y comentarista de la "Materia Médica" de Dioscórides, y brillante hombre del Renacimiento.

<sup>147</sup> FONT QUER, P. - "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Madrid, 1.980. (pag. 473).

<sup>148</sup> Médico griego nacido en Azabarba de Cilicia (Asia Menor). Vivió en el siglo I y fue médico de los ejércitos de Nerón. Su verdadera importancia radica en haber recopilado en una obra los conocimientos botánicos de su época.

rrecta administración para que surta los efectos deseados. En la traducción que Laguna hace de dicho capítulo se lee: "sus hojas cocidas con vino y aplicadas en forma de emplasto sanan toda suerte de llagas, por malignas que sean, y estirpan las manchas que imprimió el sol en el rostro... La goma de hiedra, aplicada hace caer los pelos y es veneno de los piojos. Los granos sirven para teñir de negro el cabello"<sup>149</sup>.

Durante los siglos del Medievo esta "Ciencia práctica" tan útil y necesaria para el hombre mantuvo su vigencia, pero lejos de ser perfeccionada y sistematizada, se produjo un estancamiento científico y sólo el saber popular y las supersticiones "la enriquecieron". Ya en el Renacimiento el espíritu crítico y la aproximación a las obras clásicas aportan nuevos datos, aunque no desaparecen los apuntes anecdóticos; así Laguna, entre otros comentarios aportados por él a la traducción de la obra de Dioscórides, incluye una propiedad atribuida a la hiedra desde época romana: "para conocer si está aguado el vino, manda Catón que le echemos en un vaso hecho de palo de hiedra, porque el vino se colará por él, y se quedará el agua clara; aunque mejor sería que se saliese

---

149

DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de Los venenos mortíferos".  
Traducida del griego al castellano y ampliamente comentada por Andrés de LAGUNA. Madrid, 1.983.  
(pág. 183)

aquesta y nos restase aquel puro"<sup>150</sup>.

Los estudios científicos realizados en la Edad Contemporánea por botánicos y farmacólogos ciertamente reconocen en esta planta propiedades terapéuticas; al parecer la hederina, uno de los glucósidos de la hiedra tiene propiedades vasodilatadores tomadas en pequeñas dosis, mientras que en dosis mayores provoca efectos contrarios, es decir, vasoconstrictores -esto explicaría el uso popular, a veces contradictorio de la hiedra-. Su fruto contiene cantidades notables de hederina y actúa como vomitivo y purgante, considerado tóxico para el hombre; pero sí en su uso interno, ante la posibilidad de intoxicación, es mejor abstenerse; al exterior, sus aplicaciones pueden ser varias: cicatrización de llagas, atenuación de la sensibilidad de los nervios periféricos y calmante del dolor de neuritis y neuralgias, e incluso para eliminar durezas y reducir la celulitis<sup>151</sup>.

\* \* \*

Después de estas pequeñas nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas vertidas sobre la hiedra, intentaremos centrar cronológica y espacialmente su apa-

---

<sup>150</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (págs. 183 y 184).

<sup>151</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 472).

rición dentro del repertorio decorativo empleado en el Arte Antiguo; establecer el cuando y el donde, es decir, la civilización y cultura que empleó por vez primera la hoja de hiedra como elemento decorativo.

La hiedra era una planta ya conocida en el Antiguo Egipto, "Dioscórides no da el nombre egipcio, pero Plutarco escribe: la hiedra es nombrada en egipcio "ΧΕΥΘΟΡΙΣ", voz que significa "planta o árbol de Osiris"... Los bajorrelieves faraónicos nos muestran frecuentemente a los músicos o a las bailarinas adornadas con largos tallos de hojas angulares que no pueden ser más que los tallos de la hiedra o de alguna especie de "convulvulus"<sup>152</sup>.

El vocablo con el que los egipcios la conocían sugiere que esta planta estaba asociada al dios Osiris; rey de los muertos en el panteón egipcio, y una de las divinidades más importante y compleja. El personificó el gran misterio de la muerte y del renacimiento de la vida que la Naturaleza anualmente escenifica; Osiris aparejado con el Nilo, y con su crecida anual, devolvía la vida a los campos. Esta divinidad se convertirá durante el Imperio Antiguo, junto con Isis (esposa y hermana) y Horus (hijo) en uno de los dioses más importantes de Egipto,

---

152 LORET. V.- "La Flore Pharaonique d'après Les documents hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tombes". Paris, 1.892. (págs. 69 y 70).

constituyendo la Triada del Delta, y sufrirá en su "propia carne" todos el proceso de la vida vegetal que lleva a la muerte y posterior resurrección. Durante el Imperio Antiguo se fue elaborando una compleja filosofía religiosa que dio lugar al nacimiento del "Mito de Osiris" para dar respuesta y explicación a los misterios de la Naturaleza; mito que gozó durante milenios de una importancia excepcional porque intentaba dar respuesta al problema de la vida y de la muerte, y porque instauraba la creencia de la vida de ultratumba.

Todo esto podría sugerir que la civilización egipcia otorgó a la hiedra cierto **carácter funerario**, e incluso, pudo haber encerrado un simbolismo de **inmortalidad**, lo que justifica plenamente su presencia en relieves y pinturas de tumbas y templos funerarios.

El tema de la hiedra vuelve a ser encontrado en el Arte Minoico; precisamente un fragmento de lámpara, (datado de 1.500 a. J.C.) que se exhibe en el Museo de Heracleion, muestra en su decoración hojas de hiedra. E igualmente sigue vigente en el Arte Micénico, donde aparece en dos fragmentos de frescos (s. XIII a. de J.C.) conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas; sobre un fondo azul está representado una fina banda

ondulada blanca y por debajo sucesivos conjuntos de hojas de hiedra amarillas y rojas colocadas en forma radial. Sin duda, esta banda constituía la parte superior de una representación iconográfica de gran tamaño, seguramente un friso de figuras femeninas, según parece por los fragmentos que se encontraron junto a los mismos. La representación esquemática de las hojas de hiedra no se explica aquí solamente por las tendencias artísticas de la época, sino también por la función decorativa. "La hiedra, portadora seguramente de un simbolismo religioso, se encuentra con frecuencia en diferentes formas artísticas, tanto en escenas que representan la naturaleza (frescos minoicos) como en la decoración"<sup>153</sup>.

La Civilización Helénica también se hará eco de este tema, al estar presente en la cerámica griega del período Arcaico; en efecto, un vaso de cerámica ática del siglo VI a. de J.C. con técnica de "figuras negras" presenta como único y principal tema roleos de hojas y frutos de hiedra<sup>154</sup> (Il.29).

---

<sup>153</sup> El Mundo Micénico. Guía del Museo Arqueológico Nacional. Madrid. 1.992.

<sup>154</sup> Esta pieza cerámica se exhibe en una de las salas dedicadas a la cerámica de "Figuras negras" del Museo Nacional de Atenas.



Il. 29.- Pieza de cerámica ática. Museo Nacional de Atenas.

Los griegos fieles observadores de la Naturaleza no dudarán en plasmar la hiedra con todo su verismo, y precisamente su hondo sentido naturalista es el que nos permite, sin género de dudas, identificar en su cerámica las ramas fértiles de esta planta, es decir, aquellas predestinadas a dar flores que convertidas en bayas de pequeño tamaño se agrupan en ramilletitos globosos, y cuyas hojas muestran con mucha frecuencia forma acorazonada.

Este tema no parece haber sido tomado de culturas orientales<sup>155</sup>, o en cualquier caso desconocemos su presencia dentro de las manifestaciones artísticas de las culturas mesopotámicas e indúes, lo que en parte permite descartarlas como fuente de inspiración; por el contrario creemos que este elemento decorativo nació para el mundo del Arte en el Egipto Faraónico, por lo que no se puede considerar originario de la cultura griega, aunque fuera el arte griego el responsable de su difusión. De esta forma, y sin pretenderlo, aumentamos el desacuerdo existente sobre su origen: bizantino para Perkins, sirio para Mâle, romano para Jalabert<sup>156</sup>. Discrepamos de las opiniones de todos ellos al considerar, en base a los datos analizados, que será el arte Romano, el Sirio y el Bizantino los que beban en una única fuente de inspiración: la Griega.

Pero, ¿cual fue la causa, el motivo, de la incorporación de esta planta al repertorio decorativo del Arte Griego?. Para responder a esta interrogante es necesario dirigir la mirada hacia el Panteón Griego; una de

---

155

Aunque podría existir una cierta relación con el arte hindú, porque el dios Dionisos guarda gran paralelismo con el dios veda, Soma, que está asociado a una bebida extraída de la *Asclepias ácida* o *Sarcostemma viminales*. Sin embargo no he podido identificar esta familia botánica, resultándome imposible llegar a establecer ningún tipo de relación, en el caso de que la hubiera.

156 Opiniones recogidas en la obra de Denise JALABERT, "Le Flore Sculptee des monuments du Moyen Age en France". (págs. 31 y 50).

sus divinidades, Dionisos<sup>157</sup> aportará luz. En efecto, es de todos conocido el carácter alegre y vivificador de este dios de la vid y del vino, pero bajo esta imagen popular se encierra otra tremendamente espiritual y mística, pues Dionisos era el dios de la vegetación, un dios vivificador de la Naturaleza, considerado por los griegos redentor al haberse enfrentado por ellos a las amazonas y tras su muerte, renacer en una nueva floración<sup>158</sup>; este dios poseedor de la medicina y la adivinación tenía el poder de curar los cuerpos y las almas por la purificación.

Pues bien, a esta divinidad del Reino Vegetal le fueron consagradas varias plantas, entre ellas: la vid y la hiedra<sup>159</sup>, quizás a causa de sus propiedades curativas o de aquellas otras embriagadoras que poseían sus frutos<sup>160</sup>. De cualquier forma, estas plantas fueron uti-

---

<sup>157</sup> Divinidad helénica alrededor de la cual se pretendió constituir una religión completa, a la cual se subordinarán las demás divinidades, teniendo su culto propio, sus sacerdotes, sus mitos y su filosofía mítica. Este Dionisos, mago y taumaturgo, por excelencia, era además médico que curaba los cuerpos y la almas, principalmente por la purificación, ya fuera por medio del agua, del fuego o del aire.

<sup>158</sup> La conmemoración de esta fábula se celebraba en los famosos Misterios de Eleusis.

<sup>159</sup> PÉREZ RIOJA, J.A. - "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971 (pág. 24).  
GRAVES, R. - "Los Mitos Griegos". T. I. Madrid, 1.991. (pág. 125 y ss.).  
GUBERNATIS, A. - "La Mythologie des plantes ou Les Légendes du Règne Végétal". II. Paris. 1.892 (pág. 196).

<sup>160</sup> El que Dionisos tuviera asociadas la vid y la hiedra, no es casual, ya que de los frutos de ambas se obtienen bebidas embriagadoras: de las uvas, el vino, y de las bayas de la hiedra, la cerveza; bebidas que eran utilizadas sin medida por las ménades, en el "salvaje" banquete otoñal que cada año se realizaba en honor de su dios. Sobre esto escribe Robert Graves: "yo no creo que cuando sus Ménades recorrían airadas el campo despedazando a animales o niños y se jactaban después de haber hecho el viaje de ida y vuelta a la India se habían embriagado únicamente con vino o con cerveza de hiedra. Las pruebas, resumidas en mi What Food

lizadas con profusión en los ritos dionisiacos<sup>161</sup> y parecen haber estado presentes en todas aquellas ceremonias relativas a la divinidad, lo que explica:

1º) Qué la hiedra formara parte del "thyrsus" (tirso)<sup>162</sup>, báculo de Dionisos y de su séquito de ménades y sátiros; utilizado como instrumento de uso ritual en las ceremonias de la divinidad, símbolo atributo del dios y reflejo del carácter de su dueño. Tenía al parecer un claro significado de resurrección y de vida después de la muerte<sup>163</sup>. Durante los Misterios dionisiacos en Eleusis, los iniciados agitaban una especie de caduceos rodeados de hojas de hiedra, y en la época alejandrina, el tirso se presenta como una lanza rodeada de hojas de hiedra símbolo de eternidad<sup>164</sup>; y

---

the Centaurs Ate (p. 319-343), sugieren que los Sátiros (miembros de tribus cuyo totem era la cabra), los Centauros (miembros de tribus cuyo totem era el caballo) y sus Ménades utilizaban esas bebidas para suavizar los tragos de una droga mucho más fuerte: un hongo crudo, **amanita muscaria**, que produce alucinaciones, desenfrenos insensatos, visiones proféticas, energía erótica y una notable fuerza muscular; éxtasis que dura varias horas, dando paso después a una inercia completa" GRAVES, R.- Ob. cit. (págs. 7 y 8).

<sup>161</sup> El entusiasmo de los actores dionisiacos era en su origen una interpretación de los fenómenos de la vida, de la Naturaleza, simbolizados por la pasión y muerte del dios, y expresados por la lucha, el sufrimiento y el triunfo.

<sup>162</sup> Sobre el origen del tirso, vara enramada cubierta con hojas de parra y hiedra, y rematada por una piña, escribe Beigbeder ("Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.89, pág. 390): "aparece en su forma más completa y en fecha más remota en Tracia, donde la hiedra era ya desde el siglo VIII, un objeto de culto ligado a la Gran Diosa". Mientras que Cirlot ("Diccionario de símbolos", Barcelona, 1.991. págs. 442 - 443) le atribuye un origen mucho más antiguo: "el tirso, al que se supone origen tracio, era un símbolo atributo de Dionisos, de donde pasó a todo el ámbito helenístico, siendo muy probable que tuviera origen anterior y que lo conocieran los egipcios y asiáticos"

<sup>163</sup> BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 390).

<sup>164</sup> BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 390)

2º) Qué la aparición de la hoja de hiedra en la cerámica ática, a veces como tema único, a veces asociada a la vid, podría haber encerrado connotaciones simbólicas, que descartan la exclusividad decorativa de esta planta en la cerámica griega. Por otra parte, se ha de recordar, que en el estilo cerámico de las "figuras negras" desaparecen los temas puramente decorativos, siendo reemplazados por otros temas variados, pero siempre de carácter narrativo (funerario, dionisiaco, cotidiano, etc...).

De todo lo expuesto se infiere fácilmente que el hombre griego, quizás desde el período Arcaico de su Historia, asoció la hiedra con el mito dionisiaco, bien por las propiedades de sus frutos, bien por su carácter imperecedero; pero en cualquier forma, encerrando un profundo contenido filosófico-religioso de **muerte y resurrección, de regeneración de la vida, en suma, de inmortalidad<sup>165</sup> o eternidad<sup>166</sup>**.

Concretando: la antigua civilización egipcia

---

<sup>165</sup> El Dr. FONT QUER dice al respecto: "La hiedra puede vivir muchos años; según algunos, hasta un millar. Por tanto, no es ninguna maravilla que los antiguos vieran en ella el símbolo de la inmortalidad". (Ob. cit., pág. 472).

<sup>166</sup> BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 391)

conoció la hiedra, no la "*hedera helix*" pero si, una de las numerosas especies que integran esta gran familia. La introdujo en bajorrelieves de tumbas y templos funerarios, y cabe suponer que posiblemente gozara de cierto simbolismo de inmortalidad. Sin embargo será en el Arte Griego, donde aparezca claramente plasmada la *hedera helix*, y lo hará en la cerámica ática denominada "figuras negras" que surge en Grecia durante el siglo VI a. de J.C.; su aparición parece responder al carácter narrativo que llevaba aparejado este nuevo estilo de cerámica, en el que el tema dionisiaco gozó de gran aceptación. Sin embargo, será en la escultura donde este tema adquiriera, en siglos posteriores, un papel de gran relevancia, lo que induce a considerar una doble interrogante: ¿en qué momento se produjo su transplante del medio arcilloso al pétreo? ¿cuál fue la causa que lo propició?.

El Arte Griego carece de ejemplos de hiedra esculpida. Evidentemente la decoración escultórica de sus templos no constituía el marco propicio para la implantación de este tema vegetal: por una parte, porque la rigurosa normativa de los órdenes arquitectónicos impedía la introducción de nuevos elementos; y por otra, porque "los templos griegos no presentan en sus capiteles, jambas y arquitrabes símbolos religiosos que recuerden su desti-

no"<sup>167</sup>. Pero si la utilización de signos alusivos a las divinidades era algo desconocido en los santuarios paganos de cultos clásicos, no lo era sin embargo en los templos sirios dedicados al dios Baal (divinidad suprema del panteón sirio), donde se han visto sobre sus capiteles signos religiosos abstractos, personajes u objetos que evocan el culto del lugar<sup>168</sup>. Sin duda, la expansión territorial del Imperio Macedonio puso en contacto culturas con diferentes concepciones religiosas y estéticas, que fusionándose en magno crisol hicieron surgir la cultura Helenística, cuya pervivencia es evidente en el Próximo Oriente durante la expansión del Imperio Romano, e incluso bajo su Era.

La cultura Helenística y Asia Menor, como ámbito geográfico, se instituyen en el marco apropiado para que el tema de la hiedra quede plasmado en piedra. Y en efecto, será precisamente en Siria, en el teatro de Dushara, datado en el último cuarto del siglo I a. de J.C., donde aparece una ornamentación vegetal consistente en roleos de hiedra, asociada a hojas y frutos de

---

<sup>167</sup> GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochristien". Cahiers Archeologique: XI. 1.960. (pág. 52).

<sup>168</sup> GRABAR, A.- Ob. cit. (pág. 48).

vid<sup>169</sup>; tema que pervivirá durante siglos en Siria, tanto en la arquitectura civil<sup>170</sup>, como en la religiosa<sup>171</sup>. No olvidemos que Siria permaneció ocupada por Macedonios durante tres siglos (desde el año 333 a. de J.C., conquistada por Alejandro Magno, hasta el 105 d. de J.C., en que se convirtió en provincia del Imperio Romano); ello explica su profunda tradición helenística.

Es factible que el hombre griego por su carácter receptivo, propio del espíritu helenístico, y en su deseo por conseguir una simbiosis cultural, no dudara en asimilar conceptos, costumbres, e incluso, normas estéticas de otros pueblos, llegando a adoptar aquella de indicar la advocación del edificio mediante la utilización de algún símbolo representativo de su religión, como hicieran en Siria los seguidores de Baal, y no dudarán en emplear elementos que pudieran simbolizar o evocar a

---

<sup>169</sup> BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria". Parte II. Leyden 1.914. (págs. 392 y 393, il. 333, frag. D; il. 339, frag. T, e il. 34, frags. V y T). Sin embargo ha de indicar que el autor nunca utiliza el vocablo "hiedra" en la descripción de dichos fragmentos, limitándose a emplear el de "hoja acorazonada".

<sup>170</sup> Los estudios realizados sobre la arquitectura siria, primero en el siglo XIX por el Conde de Vogüe (VOGÜE, Le Conte de.- "Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier. au VIIe. siècle". Tomo I y II. Paris, 1.865 y 1.877 -pág. 80, Il. 31- ) y posteriormente la metódica exploración arqueológica llevada a cabo por la expedición de la Universidad de Princeton a principios de siglo, dirigida por Butler (BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria". Parte I. Leyden, 1.907; Parte II. Leyden, 1.914. -"Ancient Architecture in Syria. Northern Syria". Leyden 1.907, pág. 78, ilustraciones 86 y 97-) han permitido que conozcamos su riqueza arquitectónica y la existencia de una flora esculpida inserta en la decoración de aquella arquitectura; decoración en la que la hiedra ocupa un lugar destacado.

<sup>171</sup> Siendo la iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria), datada de la primera mitad del siglo V. (BUTLER, C. H.- Ob. cit. págs. 84, 85 y 86; ilustraciones 94: A y B, y 95) y la iglesia principal de El Barah (Siria), siglos IV y V (VOGÜE. - Ob. cit. pág. 100, il. 62) algunos de los ejemplos más representativos.

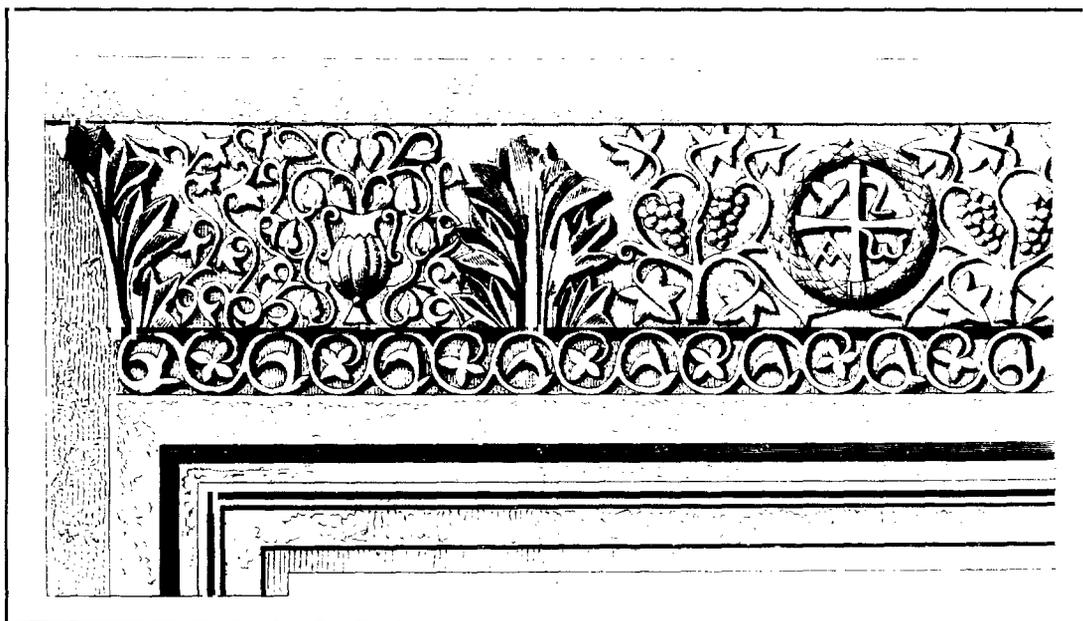
cierta divinidad en aquellos monumentos arquitectónicos, cuya incorporación no supusiera una ruptura con los principios estéticos y religiosos griegos, y para ello que mejor lugar que el teatro.

En este contexto se ha de entender la presencia de la hiedra en los primeros monumentos paganos; presencia que estaría asociada al dios Dionisos, e indicaría probablemente la advocación de determinados edificios a esa divinidad.

De cualquier forma, no cabe duda que la práctica de los seguidores de Baal, de testimoniar su fe a través de relieves arquitectónicos, tan empleada en Siria, ejerció tal atracción sobre los pueblos dominadores de Asia Menor, que griegos primero; romanos después, e incluso comunidades religiosas nacidas en esta región geográfica, como lo fueron la judía y la cristiana, terminaron por sucumbir a ella; así, prosélitos de Dionisos, Baco, Jehová y Cristo irían introduciendo en sus teatros, sinagogas e iglesias sus propios símbolos religiosos para indicar la advocación de sus edificios.

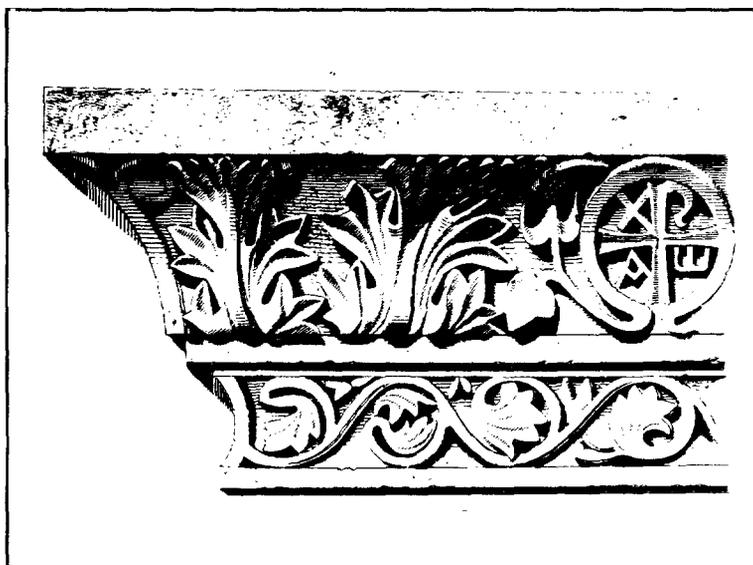
En efecto, sabemos que en las primeras centurias de nuestra Era los judíos, como hicieran desde siglos sus vecinos paganos de Siria, testimoniaban su fe en capiteles y jambas de sus sinagogas, datándose en Galilea las más antiguas del siglo III. Esta costumbre pasará al

cristianismo que la perpetuará, sustituyendo los símbolos del judaísmo por los de su propia religión<sup>172</sup>; así numerosas iglesias de Siria, Palestina, Egipto y Grecia presentan en arquitrabes, capiteles, cimacios, jambas o pilastras el anagrama de Cristo o una cruz, generalmente asociada a determinados animales o plantas que completan el sentido simbólico (Ils. 30 y 31). Quizás la práctica de esta costumbre iniciada por las comunidades cristianas durante los últimos siglos del Imperio Romano, o lo que es igual, en aquellas primeras centurias en que la religión cristiana estrenaba su libertad; y su difusión sobre



Il. 30.- Arquitrabe. Iglesia de El-Barah (Siria) (ss. IV-V).

<sup>172</sup> GRABAR, A.- Ob. cit. (pág. 50).



Il. 31.- Arquitrabe. Serdjilla (Siria).

todo en las provincias orientales del Imperio se debiera a la necesidad de reafirmar su identidad en determinados edificios, frente a aquellos erigidos con otros fines o para otros ritos, con los que durante los siglos IV y V compartieron espacio. Esta práctica será continuada durante la Edad Media, tanto en Oriente donde el Arte Bizantino lo ilustra, al menos durante los primeros siglos con varios ejemplos<sup>173</sup>; como en Occidente, donde también

<sup>173</sup> GRABAR, A. en sus exhaustivas investigaciones aporta numerosos ejemplos de capiteles, fustes de columnas, donde aparecen cruces o crismones, tanto en Grecia, Palestina y Egipto. ("La Edad de Oro de Justiniano". Madrid, 1.966).

ANGELO, G. en su artículo publicado en la Rivista di Archeologia Christiana, 1.968, bajo el título: "I capitelli bizantini del Museo di Messina", confirma la presencia de unos capiteles bizantinos decorados con hojas de acanto y cruces.

Esta misma tipología la he encontrado en un capitel bizantino, posiblemente del siglo IV o principios del V, que actualmente se exhibe en el Museo de Arte Bizantino de Atenas.

el Arte Prerrománico nos permite rastrearla<sup>174</sup>.

El tema de la hiedra presente en las culturas egipcia, prehelénica, griega y helenística no fue exclusivo de ellas, ya que restos arqueológicos romanos ponen de manifiesto que también fue conocido y empleado en la cerámica<sup>175</sup> y en la arquitectura<sup>176</sup> de algunas provincias occidentales del Imperio Romano (Hispania y Galia); mientras que en Oriente, concretamente en Siria, pervivirá durante siglos, continuando la tradición helenística. Por tanto, la hiedra esculpida en piedra o pintada sobre piezas cerámicas gozó de una gran difusión geográfica durante el Imperio Romano.

La hiedra, lejos de ser un tema exclusivo de las culturas paganas clásicas, será adoptado por el Arte Cristiano Primitivo, y perdurará durante la Edad Media en Oriente y Occidente; así lo prueban los ejemplos encon-

---

<sup>174</sup> El arte Visigodo aporta una pieza datada del siglo VII, y reutilizada en la construcción de la mezquita de Córdoba. Es un capitel de estilo corintio con gran imposta señalada en su centro con una cruz que fue picada por los árabes. PALOL, P.- "Arte Hispánico de la España Visigoda". Barcelona, 1.968 (pág. 24).

<sup>175</sup> Alberto BALIL indica en su artículo: "Esculturas romanas en la península Ibérica (IV)" (Bol. Arte y Arq. de Valladolid, 1.981, págs. 214 - 236) lo frecuente que era el tema de roleos de hiedra en la "terra sigillata" de las regiones subgálica e hispánica, cuya fábrica culmina con el cambio de Era (pág. 236).

<sup>176</sup> BALIL, A. (ob. cit. pág. 236) constata la utilización de este tema vegetal en elementos arquitectónicos, según se desprende de un sillar hallado en Hispania y estudiado en su artículo.

trados, tanto en el Arte Bizantino en sus primeros siglos<sup>177</sup>, como bajo el Prerrománico. Tal difusión geográfica, entendemos que no se debió exclusivamente al carácter o a las posibilidades estéticas de la hiedra como elemento decorativo, sino a las connotaciones religiosas que encerraba desde su nacimiento; esta planta consagrada a Dionisos fue investida de un profundo contenido simbólico de regeneración del cuerpo y del alma, de inmortalidad y eternidad. No cabe duda que ni la hiedra ni su simbolismo pagano fueron ajenos para las primeras comunidades cristianas nacidas en Oriente, que imbuídas de conceptos y formas paganas no dudaron en emplearla para expresar sus ideas religiosas<sup>178</sup>.

En efecto, las comunidades cristianas nacidas tanto en las provincias orientales como occidentales del Imperio de Roma, emplearon en la decoración de sus primeras manifestaciones artísticas, realizadas durante el período de la Iglesia Perseguida, elementos que, tomados de otras culturas, de otras religiones, con las que guardaban un cierto paralelismo, expresaban su fe. Así, sig-

---

<sup>177</sup> Dintel, pilastras y arquivoltas de la iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria); capitel bizantino del Museo de Arte Bizantino en Atenas; cancelos de San Apolinar el Nuevo en Rávena; sepulcros de San Apolinar in Clase y de la Catedral, en Rávena...

<sup>178</sup> FERGUSON, G. concede a esta planta un doble y contradictorio simbolismo: muerte e inmortalidad, vida eterna (Ob. cit., pag. 34). En esta misma línea continúa PÉREZ RIOJA, J.A. (Ob. cit. pag. 24) cuando afirma que la hiedra en el simbolismo cristiano ha sido identificado con la muerte y la inmortalidad.

Ambos autores se amparan exclusivamente en el aspecto vivaz e imperecedero de esta planta, para apoyar su tesis.

nos, símbolos o alegorías de los que era factible extraer una doble interpretación simbólica: pagana, para unos; cristiana, para otros, fueron incorporados a la decoración pictórica y escultórica del Arte Paleocristiano. Paganismo y cristianismo serán dos fuentes de inspiración que no dejarán de entremezclarse dentro del ámbito escultórico.

Nada mejor que las pinturas de las catacumbas, los primitivos sarcófagos y los mosaicos de iglesias y mausoleos para observar:

1º) La asimilación de signos y símbolos de otras religiones; así, símbolos como la vid y las escenas de vendimia, propias del culto dionisiaco serán entendidas como símbolos de la Eucaristía; las guirnaldas de flores identificadas con la inmortalidad; la corona que encierra el crismón y lo eterniza constituye una supervivencia clásica de los clipeos o escudos con el que los romanos circunscribían las imágenes de los mayores para darles valor de eternidad; etc...

2º) A través de estos signos y símbolos, a veces materializados en figuras, animales o vegetales, los cristianos exponían sus conceptos religiosos, expresaban su fe; no les movía un mero y simple interés decorativo y estético.

Con la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo -Edictos de Milán (313) y Tesalónica (380)- su iconografía arraigada profundamente en la comunidad cristiana no sufrirá cambios sustanciales; lejos de concebir la eliminación de aquellos símbolos adoptados del paganismo, se limitará a ampliar y enriquecer su repertorio creando una nueva iconografía.

No son muy numerosos los ejemplos encontrados, en donde se pone de manifiesto con claridad el carácter simbólico que poseyó la hiedra para el Arte Cristiano, pero a través de los encontrados podemos rastrear durante siglos su presencia, tanto en Oriente como en Occidente, y observar que su utilización lejos de tener unos fines exclusivamente estéticos y decorativos, pudo encerrar también profundos contenidos simbólicos. Con el único propósito de dar consistencia a estas palabras nos proponemos describir aquellos ejemplos más relevantes, que jalonan el arte cristiano durante la Edad Antigua y Media.

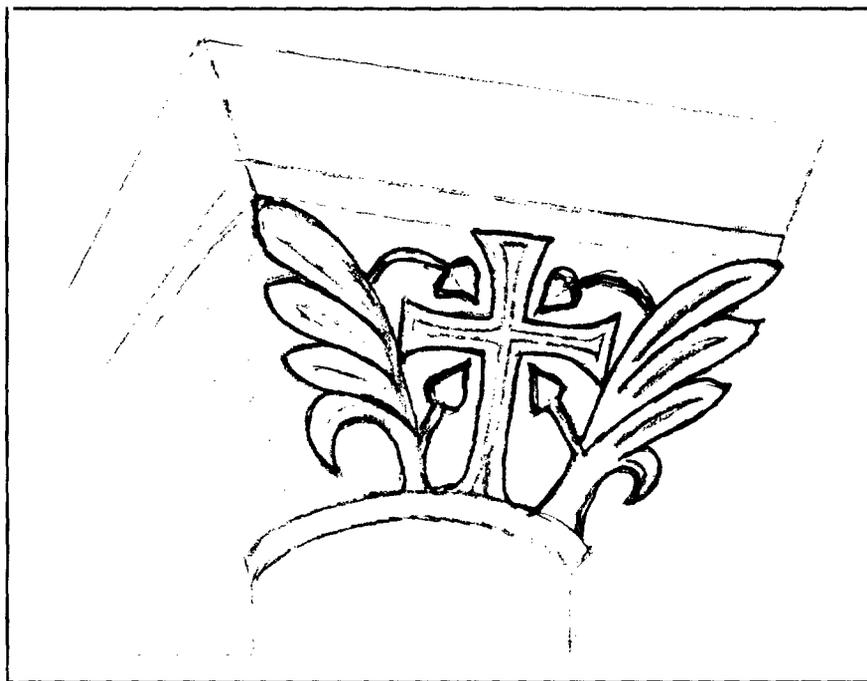
La iglesia de los Santos Apóstoles de I'djar (Siria)<sup>179</sup> de la primera mitad del siglo V, requiere nuestra atención por presentar en diferentes fragmentos de pilastras, arquivoltas y de un dintel, un tipo de

---

<sup>179</sup> Iglesia estudiada desde diferentes aspectos por André GRABAR y Howard C. BUTLER. (Obs. cits.)

decoración que veremos repetidas veces en el Arte Paleocristiano desde Oriente hasta Occidente: nos referimos al tema de los roleos con hojas de hiedra. De todos los fragmentos, el del dintel es el más interesante por presentar en su parte central un crismón, en cuyo interior hay una paloma; se encuentra flanqueada por dos frisos superpuestos, decorando el superior con círculos y cuadrados en los que se inscriben diferentes animales: corderos, palomas, etc.; y el inferior, con roleos de hiedra. En este dintel, el carácter simbólico de los elementos que lo decoran es incuestionable y, concretamente el de la hoja de hiedra parece ser bastante convincente.

Otro interesante ejemplo lo constituye un capitel visto en el Museo de Arte Bizantino en Atenas (Il. 32), del que desconocemos su cronología exacta, aunque es posible datarlo como obra de finales del siglo IV o primera mitad del V. Presenta como tema principal una cruz hacia la que convergen cuatro pequeñas hojitas acorazonadas del tipo de la hiedra. Aquí el sentido naturalista propio de la cultura greco-latina ha desaparecido para dar paso a unas formas esquemáticas, planas y tendentes a la abstracción, sin duda por la influencia de la estética siria. También en este capitel el simbolismo de la hoja de hiedra es patente: incide e incrementa el carácter imperecedero y eterno de la Redención.



Il. 32.- Capitel. (Museo de Arte Bizantino de Atenas).

Este tema vegetal también fue adoptado por el Arte Paleocristiano de Occidente; en efecto, Roma y sus talleres de reconocido mérito artístico, difusores de estilos, se pondrán al servicio del Cristianismo con el inicio de la Iglesia Triunfante; adoptarán la costumbre de figurar en el frontes de sus sarcófagos una serie de escenas de los dos Testamentos. Todo en ellos obedece a un propósito formal y simbólico. Nos detendremos en el análisis de uno solo: el célebre sarcófago de Junio Basso (Grutas vaticanas) realizado en el año 359; su frontis

estructurado en dos zonas superpuestas responde a una ordenación muy rigurosa, que recurre a motivos arquitectónicos (columnas, entablamentos, arcos y frontones) para inscribir cada escena. El resultado es un sarcófago dividido en dos zonas superpuestas compartimentadas en cinco intercolumnios, siendo el central superior el que encierra la escena principal; en ella se exalta la realeza de Cristo, inspirándose en temas corrientes del arte de la monarquía romana: el soberano entronizado en majestad con el cosmos a sus pies, se encuentra flanqueado por dos columnas, por cuyos fustes trepan serpenteantes tallos rebosantes de hojas y frutos de hiedra, proclamando de esta sutil forma la inmortalidad, la eternidad de Cristo y de su mensaje.

El arte Bizantino, en su primera Edad de Oro, también nos muestra, en cancelas y sarcófagos de Rávena y Constantinopla, la utilización de este tema vegetal; dos piezas de cancelas procedentes de San Apolinar el Nuevo (Rávena) presentan como elemento común el empleo del tallo serpenteante con hojas y frutos de hiedra para realzar y completar el mensaje iconográfico de regeneración e inmortalidad; por otra parte varios sepulcros de Rávena (ubicados en San Apolinar in Clase y en la Catedral) y en Constantinopla presentan como motivo central

la cruz o el anagrama de Cristo encerrada en un clípeo o corona, engalanada con un largo tallo a modo de cinta se anuda en la parte inferior, dejando libres sendos cabos que rematan en hojas de hiedra. Sin género de dudas entendemos que aquí su función simbólica es la de incrementar el sentido de eternidad que posee el clípeo.

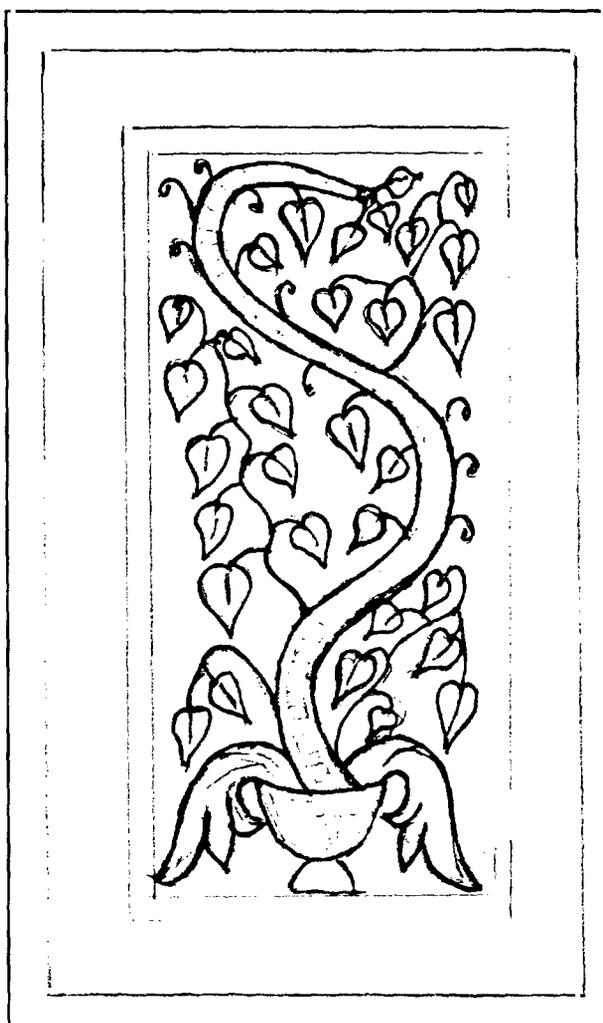
También en Occidente, el Prerrománico se hará eco de este motivo vegetal; en el Arte Merovingio la hiedra se convierte, junto con el acanto y la vid, en la flora esculpida más importante<sup>180</sup>; constituye en la Galia uno de los temas favoritos de ornamentación en capiteles, canceles (Il. 33) y sarcófagos<sup>181</sup>. Nos centraremos en el sarcófago de Moissac (Il. 34) y en aquellos otros realizados por maestros tolosanos<sup>182</sup> (Il. 35); uno y otro están embellecidos con elementos vegetales: hiedra, acantos y vid, y siempre flanqueando y completando

---

<sup>180</sup> JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965. Establece con claridad que durante el período en que el suelo de la Galia fue dominado por Visigodos y Merovingios, los capiteles y sarcófagos realizados presentan decoración floral, siendo la hiedra uno de los tres tipos de follaje más importante. La denominación de obras merovingias, dada por la autora, se debe a su cronología y no a sus posibles ejecutores visigodos o merovingios, puesto que todos estos sarcófagos fueron obras de marmolistas gallo-romanos que continuarán sin interrupción su trabajo desde el siglo V al VIII. Este será el motivo por el cual otros autores, como Boube, J. consideren estos sarcófagos obras paleocristianas.

<sup>181</sup> Denise JALABERT en su estudio de la flora esculpida en Francia durante el Medievo, hace un estudio de los temas de arte merovingio estableciendo la importancia de la hiedra en la decoración.

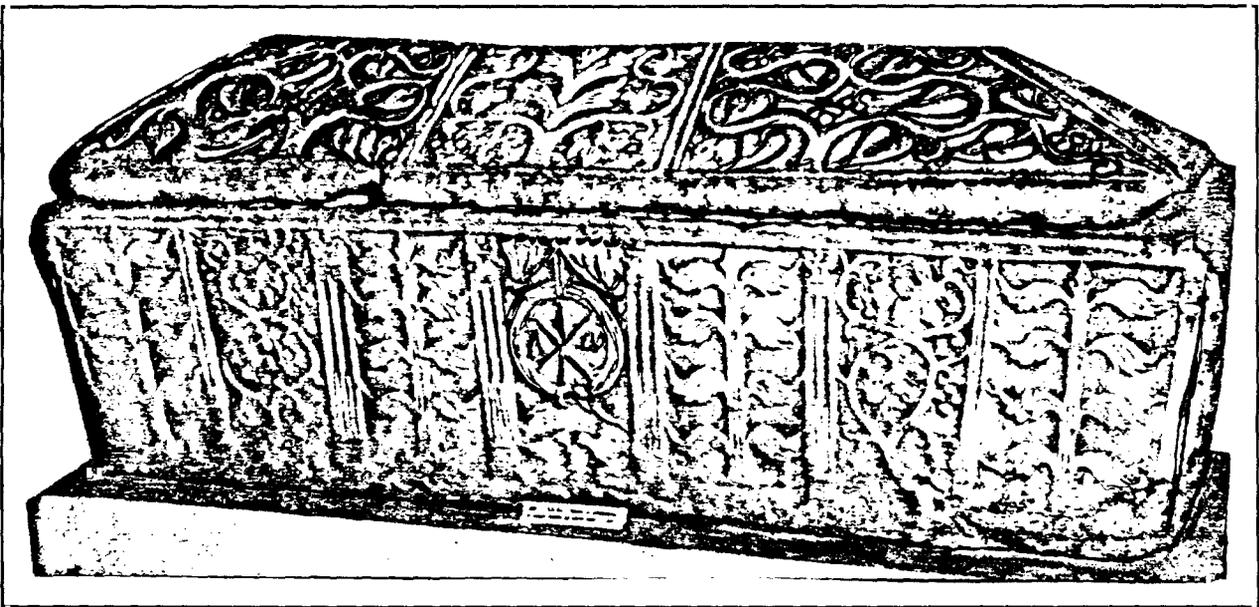
<sup>182</sup> BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochrétiens de maitres tolosane". Cahiers Archeologiques: IX, 1.957 (págs. 33 a 72).



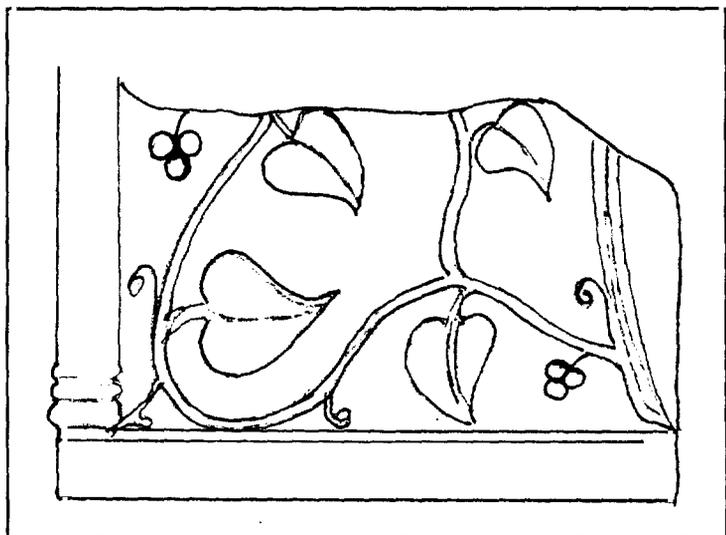
Il. 33.- Panel de cancel de la Iglesia de Saint Pierre de la Ciudadela de Metz.

el tema central, el anagrama de Cristo. Repitiéndose pues el tan manido tema del crismón y la hiedra, tan antiguo como el mismo Cristianismo. De nuevo el carácter simbólico escapa a todo género de dudas, y su presencia aquí demuestra: en primer lugar, que en el siglo VI continuaba vigente su simbolismo de inmortalidad y eternidad; y en

segundo lugar, que el arte cristiano de la Alta Edad Media realizado en suelo galo bajo el dominio de visigodos y merovingios, conservado en los talleres galo-romanos<sup>183</sup> seguía fiel a la iconografía paleocristiana.

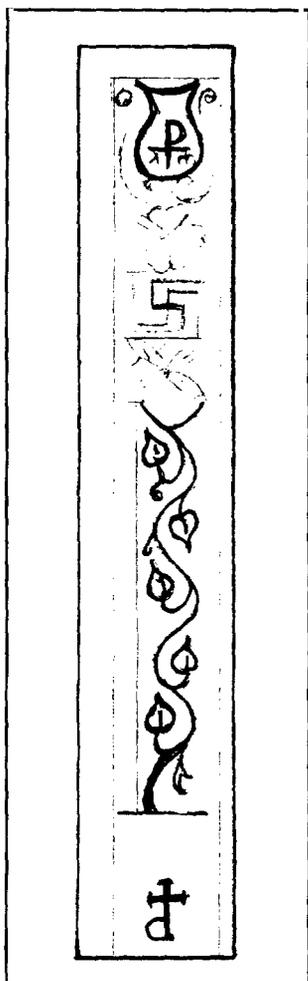


Il. 34.- Sarcófago de Moissac.



Il. 35.- Fragmento de sarcófago. Maestros tolosanos.

<sup>183</sup> El origen de los talleres del SO. de Francia a suscitado ríos de tinta, llegando a ser considerado por algunos arqueólogos como visigodo, para otros merovingio; sin embargo hoy la tesis mantenida es bien distinta: los marmolistas que en ellos trabajaban son de origen galo-romano, ello hace que algunas de sus obras hayan sido catalogadas como Paleocristianas (BOUBE) para unos y merovingias (por su cronología, -siglo V-) por otros (JALABERT).



Il. 36.- Pilastra. Basílica de Cabeza de Griego (Guadalajara).

El Arte Visigodo también incluye en su decoración de temática vegetal el tema de la hiedra. La basílica de Cabeza de Griego, una de las más importantes y desde luego la mayor iglesia que se ha excavado en la España paleocristiana y visigoda, ha permitido el estudio de varios fragmentos de esculturas, y precisamente en uno de estos fragmentos correspondiente a una pilastra se representa un zarcillo de hojas de hiedra que trepa ascendiendo hasta encontrarse con tres pequeños cuadrados, sobre los que descansa un vaso conteniendo el anagrama de Cristo<sup>184</sup>.

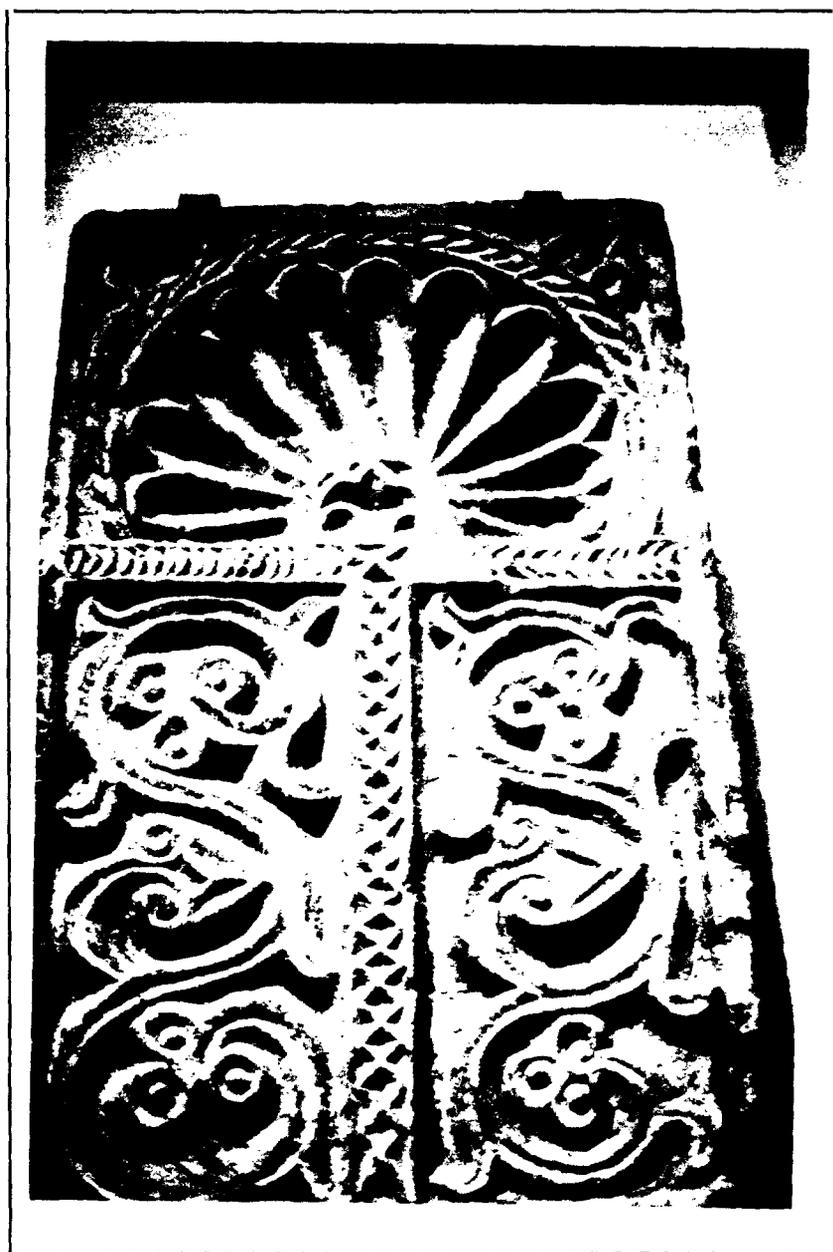
El tema de la hiedra lo encontramos también en varias piezas conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid: en un tenante del altar (Il. 37), procedente de Mérida (Badajoz), decorado con rosetas inscritas en círculos, separados por hojas de hiedra; en una placa en forma de hornacina, (siglo VII) (Il. 38), procedente de Puebla de la Reina

<sup>184</sup> SCHLUNK, H.- "Esculturas visigodas de Segóbriga (Cabeza de Griego). Arch. Esp. de Arqueología, nº 61. Madrid, 1.945. (pag. 306).

(Badajoz), que presenta una venera con flor de lis y motivo sogueado, y debajo dos frisos verticales con ro-  
leos con hojas de hiedra y trébol enmarcados en cenefa  
geométrica.



37.- Tenante de altar. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)



IL. 38.- Placa en forma de hornacina. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

En el Arte Asturiano encontramos este tema en la iglesia de San Ginés de Francelos (Orense)<sup>185</sup>, donde en el trasdós de uno de sus vanos aparece un tallo serpenteante con hojas de hiedra.

El pequeño periplo realizado a través del tiempo y el espacio, creemos, nos ha permitido esbozar una teoría: aquella hiedra nacida con un profundo contenido filosófico-religioso dentro del rito dionisiaco, lejos de extinguirse en el olvido con la aparición del Arte Cristiano será adoptada y empleada en su decoración escultórica. Consiguientemente constituye una clara evidencia de la asimilación y pervivencia por parte de la iconografía cristiana de un simbolismo pagano alusivo a la regeneración del alma y a su inmortalidad, que con tanta facilidad se amoldaba a los conceptos de la nueva religión.

De su presencia reiterada en el Arte Paleocristiano, Bizantino y Prerrománico, se deduce el papel relevante que mantuvo durante centurias y su incuestiona-

---

<sup>185</sup> Bajo el reinado de Alfonso III el Magno (866-910) se edificaron gran número de fundaciones regias e iglesias rurales, tanto en Asturias como fuera de ella. En Galicia se construyeron en esos años una serie de iglesias rurales, en las que se marcan rasgos de ascendencia visigoda. Ello sucede en San Ginés de Francelos (Orense), en Santiago de Mens (La Coruña), en Santa María Cabreiro (Lugo), en la iglesia Ansemil (Pontevedra) y en San Bartolomé de Rebordás, en Tuy (Pontevedra).

ble carácter simbólico. Sin embargo en el Arte Románico, especialmente proclive a la iconografía simbólica, y por lo tanto marco receptor propicio para que el tema de la hiedra desarrollara todo su bagaje simbólico, desempeña un lugar muy secundario.

El Arte Románico, no podía dejar de incluir en su flora esculpida el tema de la hiedra; esto se confirma, al menos en el Románico Español. En las iglesias de Fitero (Navarra) y Vallejo de Mena (Burgos) es claramente identificable este elemento vegetal en la decoración de sus cimacios<sup>186</sup>, y también se encuentra en un capitel de la puerta de la iglesia de Tineo (Asturias)<sup>187</sup>. Especialmente interesantes resultan los cimacios de Fitero, pues en ellos este tema adquiere una especial relevancia por el extremado naturalismo con que fue representado, fruto posiblemente del buen hacer de artífice y de su extraordinaria capacidad de observación de la naturaleza que le rodeaba.

¿Es posible que la hiedra albergara en estos ejemplos románicos un determinado simbolismo religioso? ¿O por el contrario, y dado su ámbito rural, se ha de

---

<sup>186</sup> Recordemos que la "*Hedera helix*" presenta un marcado dimorfismo foliar. En ambos ejemplos el artífice optó por elegir las hojas lanceoladas, a veces casi acorazonadas, con bordes enteros que nacen de las ramas fértiles de la planta, es decir, de aquellas ramitas predestinadas a dar flores.

<sup>187</sup> En este capitel el artífice optó, dado el dimorfismo foliar de la hiedra, por representar las hojas palmeada, con nervadura dividida en cinco gajos (hojas quinquelobuladas), propias de las ramas estériles, aquellas destinadas a prolongarse y a trepar.

descartar toda connotación simbólica y concederle exclusivamente carácter decorativo?.

Pues bien, su exclusión del Románico oficial, el marcado ruralismo de las iglesias en que este tema aparece, junto con su desconcertante naturalismo, son premisas que a nuestro juicio parecen sugerir, en un primer momento, que su presencia obedeció exclusivamente a fines ornamentales. Sin embargo, y sin descartar, en modo alguno el propósito decorativo, el medio rural en que surge podría indicar que obedeciera también al deseo de materializar ciertos valores. Ciertamente, al campesino medieval -inmerso en la naturaleza que le rodeaba- las características botánicas y las propiedades curativas de la hiedra le habrían de ser particularmente familiares, y por lo tanto, la longevidad de esta planta, su aspecto vivaz, e imperecedero (siempre verde en verano e invierno) podrían haberse convertido, a sus ojos, en claras alusiones a la **inmortalidad**, a la **eternidad**; simbolismo, que incluso pudo haberse enriquecido con un nuevo aspecto, el de **fidelidad**, esgrimido por algunos medievalistas<sup>188</sup>, fundamentado, según ellos en el carácter imperecedero de la hiedra, pero que parece más apropiado basarlo en la predilección que estas plantas sien-

---

<sup>188</sup> El aspecto imperecedero de la hiedra es la base para que autores como PÉREZ RIOJA y FERGUSON la consideren símbolo de la "fidelidad".

ten por los muros construidos por el hombre.

Por consiguiente, y en base a los datos recabados, se puede afirmar la inclusión de la hiedra esculpida en el repertorio iconográfico del Arte Románico español, cuya aparición es cuantitativamente escasa y localizada en el ámbito rural.

El reducido número de ejemplos de hiedra encontrados en la iconografía románica, al menos española, constata la decadencia de este tema a lo largo del Medioevo. El tema de la hiedra, en otros siglos de gran prestigio y amplia difusión, fue perdiendo progresivamente su importancia, cayendo en un olvido secular, llegando posiblemente a quedar excluido de los programas iconográficos oficiales del Románico.

L I R I O

## EL LIRIO

El lirio<sup>189</sup>, estimada planta de adorno, pertenece a la familia "Iridácea", género "Iris"; es una planta herbácea, vivaz, de rizoma rastrero y nudoso; tallo central de dos a tres palmos de altura hasta un metro; hojas radiales, ensiformes y duras; flores grandes de seis pétalos blancos, azules o morados, sumamente olorosas; frutos capsulares. Se cría en lugares despejados entre piedra y rocas, en los linderos, entre los muros y las ruinas. Los griegos la denominaron "ἶρις" (iris), vocablo que significa "arco Iris"; denominación fundamentada según unos<sup>190</sup> en la variedad cromática de sus flores, según otros<sup>191</sup> en la forma de sus hojas.

Esta planta fue conocida por el hombre desde la Antigüedad por la fragancia y belleza de sus flores y

---

<sup>189</sup> En este capítulo se analizará la planta del lirio de forma concisa y resumida, para no repetir el contenido del Capítulo III, donde se abordará nuevamente esta planta al tratar de la flor del lirio, reservando para aquel capítulo su estudio en profundidad, por ser la flor el elemento que atrajo la atención de pueblos y religiones durante gran espacio de tiempo.

<sup>190</sup> Para Dioscórides y el Dr. Rivas y sus colaboradores la denominación se fundamenta en la riqueza cromática de sus pétalos, por lo que sus flores son comparadas con el arco Iris.

La cita de Dioscórides ha sido tomada de FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980 (pág. 917).

LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- "Botánica Descriptiva". Vol. II Fanerogamia. Granada, 1.972. (pág. 483).

<sup>191</sup> Según Andrés de Laguna y el Dr. Font Quer la denominación obedece a la forma de sus hojas, a la que también aluden algunos sinónimos populares castellanos, como el de "espadaña".

por las propiedades terapéuticas de su rizoma<sup>192</sup>, vigentes no sólo en la Antigüedad Clásica sino también durante toda la Edad Media, período en que la fitología gozó de gran prestigio.

El lirio aparece por primera vez en la Historia del Arte, en el Egipto Faraónico; y a juzgar por los restos arqueológicos, surge durante el Imperio Antiguo (dinastía III), tercer milenio antes de Cristo. Los egipcios elegirán de esta planta el elemento más atrayente y bello: su flor, que será investida de un doble contenido simbólico: de realeza<sup>193</sup>, al ser emblema de la Corona del Alto Egipto; y de vida y resurrección por ser atributo del dios Horus<sup>194</sup>. Uno u otro de estos simbolismo seguirá vigente en otros pueblos de la Antigüedad: cretense, persa-aqueménida, romano.

El tema del lirio y su simbolismo, lejos de ser exclusivo de las culturas y religiones paganas, será adoptado por el Cristianismo que conferirá también a esta

---

<sup>192</sup>

Las virtudes del rizoma no pasaron inadvertidas, al menos para egipcios y griegos; estos últimos llegaron a considerarla útil para remediar infinitos males, por reunir (según escribe Dioscórides) propiedades sedantes, vasodilatadoras, efectos analgésicos, purgantes, ser eficaz antídoto contra las mordeduras de serpiente, etc. etc. etc.

<sup>193</sup>

Su carácter heráldico queda patente al estar presente en toda iconografía que haga referencia a la unión de las Dos Tierras, es decir, al Alto y Bajo Egipto. Y su simbolismo de realeza se constata al comprobar que los ejemplos más numerosos de esta iconografía surgen en los momentos políticos de mayor autoridad real.

<sup>194</sup>

PIJOAN, J.- "Arte Egipto". ~~Summa Artis~~, Vol. III. Madrid, 1.975 (pág. 57 y ss.). Escribe que antes de que apareciera la teología solar, cuando Horus, el Halcón, era el dios supremo del Alto Egipto, simbolizaba el Sol y la Vida.

planta un doble significado: por una parte, atributo de Cristo y símbolo de su Acto Redentor; y por otra parte, símbolo de pureza, castidad, virginidad, y atributo de María y de su Inmaculada Concepción.

El primero de estos contenidos se desprende esencialmente de su temprana floración; sus flores al ser las primeras del año constituyen un perfecto anuncio de la primavera, y preludian el nuevo ciclo biológico. Esto, sin duda, fue lo que confirió a esta planta y a sus flores el simbolismo de vida y regeneración atribuido desde el Egipto Faraónico, y que el Cristianismo asimilará y hará propio, adaptándolo a sus conceptos religiosos e identificándolo con Cristo y con su venida al Mundo para redimir a la Humanidad<sup>195</sup>.

Esta identificación del lirio con Cristo, es a nuestro juicio un claro exponente del sincretismo religioso que ha sido una constante universal, y que los santos padres de la Iglesia lejos de entrever, o al menos reconocer, buscaron su origen en los textos bíblicos que serán convertidos en objetos de análisis y comentarios.

La simbología cristiana concede un segundo

---

<sup>195</sup>

CHEVALIER, J.- "Dictionnaire des Symboles". France, 1.969 (pág. 464)

FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956. (pág. 36) Escribe: "simboliza la venida de Cristo".

GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'art religieux" Paris, 1.943. (pág. 198). Escribe: "la iris o Lirio representa la alianza hecha por Cristo con los hombres".

PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971 (pág. 273).

PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española" Madrid 1.930. (pág. 20).

simbolismo al lirio, que al menos durante el Medievo estaba plenamente vigente; su origen es incierto y no ha sido objeto de investigación, solo Pérez Rioja<sup>196</sup> aporta luz sobre este punto, al indicar que el rey Clodoveo (rey merovingio que vivió entre los años 466 y 511) eligió la "Flor de lis" (forma heráldica de la flor de lirio) como símbolo de su purificación mediante el Bautismo, siendo utilizada desde entonces por los reyes francos como emblema de realeza. Este simbolismo de purificación no fue en mi opinión creación franca, sino que el lirio ya lo poseía al simbolizar el Acto Redentor llevado a cabo por Cristo, por el cual purificó a la Humanidad del pecado original; de igual forma el hombre pagano a través del Bautismo era redimido de sus pecados, renaciendo a una nueva vida espiritual y obteniendo la purificación de su alma.

En atención a lo expuesto anteriormente estimamos que posiblemente se encuentre en la conversión al cristianismo del rey Clodoveo el origen del doble simbolismo concedido al lirio durante la Edad Media, ya que partiendo del símbolo de redención se llegará a identificar con el concepto de pureza, que asociado en estos siglos con la castidad, inocencia y virginidad se convir-

---

<sup>196</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273).

tió pronto en atributo de María y símbolo de su pureza virginal e inmaculada concepción.

De igual forma que el simbolismo pagano del lirio fue asimilado por el arte cristiano; así el Arte Copto, Bizantino y de los diferentes pueblos bárbaros del Occidente Europeo: ostrogodos, visigodos, lombardos, merovingios, francos y anglosajones emplearon la flor de lirio en diferentes manifestaciones artísticas, aunque dotada de una gran abstracción, inherente por una parte al carácter simbólico, y por otra, a la nueva concepción estética de los pueblos germanos.

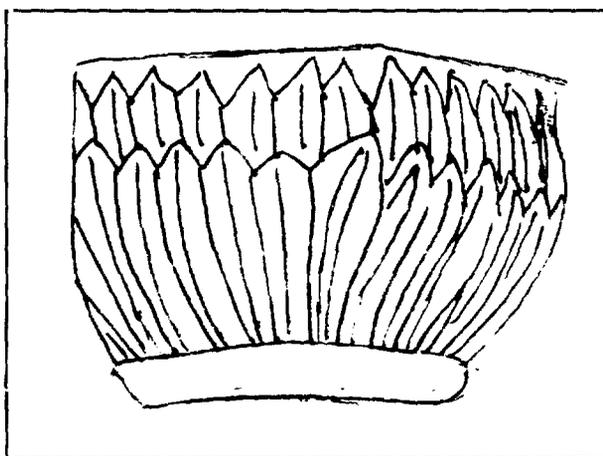
En el Románico español también hemos podido seguir el rastro del lirio, que continuó manteniendo un doble simbolismo<sup>197</sup>, y que con cierta profusión aparece esculpido en tímpanos, capiteles y cimacios. Pero si hasta el siglo XI el único elemento elegido de esta planta y transvasado a la decoración fue la flor, durante los siglos XI y XII perderá su exclusividad, al menos esto es lo parece inferirse del análisis de ciertos capiteles

---

<sup>197</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273) Indica que la identificación del lirio con Cristo fue muy prodigada desde el siglo II, llegándose a considerar en la Edad Media, emblema de la luz y atributo del Señor.

Según el "Codex Calixtinum" simbolizaba la castidad virginal de la Bienaventurada. LIBER SANCTI JACOBI. CODEX CALIXTINUM. Traducción de Moralejo, Torres y Feo. Santiago de Compostela, 1.951. (pág. 196).

románicos españoles (iglesia de Tineo (Asturias) (Il. 39), Vallejo (Burgos), San Millán de Segovia) donde hemos creído reconocer aquellas hojas ensiformes tan peculiares del lirio.



Il. 39.- Capitel. Iglesia de Tineo (Asturias).

Quizás el motivo de la utilización de esta doble iconografía para transmitir el mismo mensaje moralizante al fiel, campesino e iletrado, esté en dos condiciones que se cumplían en aquellas centurias:

1º) En la importancia que tuvo la planta del lirio por sus virtudes curativas para el hombre del Medievo, que la consideraba panacea para todos sus males.

2) En la libertad de ciertos artífices románicos, alejados de las Rutas Oficiales, e inmersos en un Románico rural, sin la supervisión y el control, a veces censurante de la Iglesia, pero concededores de un repertorio de elementos simbólicos.

De estas dos premisas se infiere que el lirio por sus virtudes curativas y su profundo contenido simbólico era una planta conocida y empleada, tanto a nivel práctico por el pueblo, como a nivel ideológico y moralizante por la Iglesia y sus autoridades, y que algunos artífices se tomaron la libertad de sustituir las flores por sus hojas, que siguieron desempeñando la misma función moralizante y poseyendo el mismo contenido simbólico.

P A L M A

## LA PALMA

Palma es el nombre que recibe la hoja de la palmera e incluso el propio árbol. Pertenece a la familia de la "Palmáceas" que se compone de más de mil cuatrocientas especies arbóreas, de aspecto y forma diferentes: grandes árboles de altura muy elevada (treinta metros) como las palmeras; pequeños arbustos como los palmitos; y lianas de tallo delgado, flexible y trepador que alcanzan grandes longitudes. A menudo esta familia tiene plantas machos y plantas hembras, que son las fructíferas. Las flores son pequeñas y poco vistosas agrupadas en ramilletes florales (inflorescencias). El fruto (cocos o dátiles) es comestible. Habitan generalmente en las regiones intertropicales, por lo que en Europa sólo existe una representación muy limitada.

La palmera por antonomasia es la "*Phoenix dactylifera.L.*" y es según la Real Academia de la Lengua "una planta prócer con el estípote hasta de treinta metros de altura y un gran penacho apical de prolongadas hojas pinnatisectas", en otras palabras: es un árbol con el tronco sin ramificar formando en su extremo un enorme penacho con largas hojas laciniadas de tal manera, que

sus divisiones de disponen como las barbas de una pluma sobre un astil. La palmera es una planta dioica, es decir, hay palmeras masculinas que sólo producen aquel sutilísimo polvillo fecundante, el polen, sin el cual no fructifican los pies femeninos. Sobre esto Andrés de Laguna -traductor y comentarista de la obra de Dioscórides<sup>198</sup>- inserta una jocosa aclaración: "las plantas hembras no producen jamas su fructo sino tienen cerca de sí al macho, así si acaso se lo cortan o él de sí mismo se muere, para siempre quedan estériles, y, siéndoles enojosa la vida, poco a poco se van secando. El cual ejemplo, si tuvieran delante de los ojos continuamente las viudas, no tratarían de nuevas bodas mientras durante los responso y las exequias de sus velados, como lo hacen algunas dellas, que entierran a sus maridos hoy y se casan mañana"<sup>199</sup>. Las flores nacen en ramilletes muy ramosos y complicados protegidos por grandes bracteadas. Los frutos son los dátiles que tienen figura oblonga, miden de cuatro a ocho centímetros, y cuando están bien maduros, en

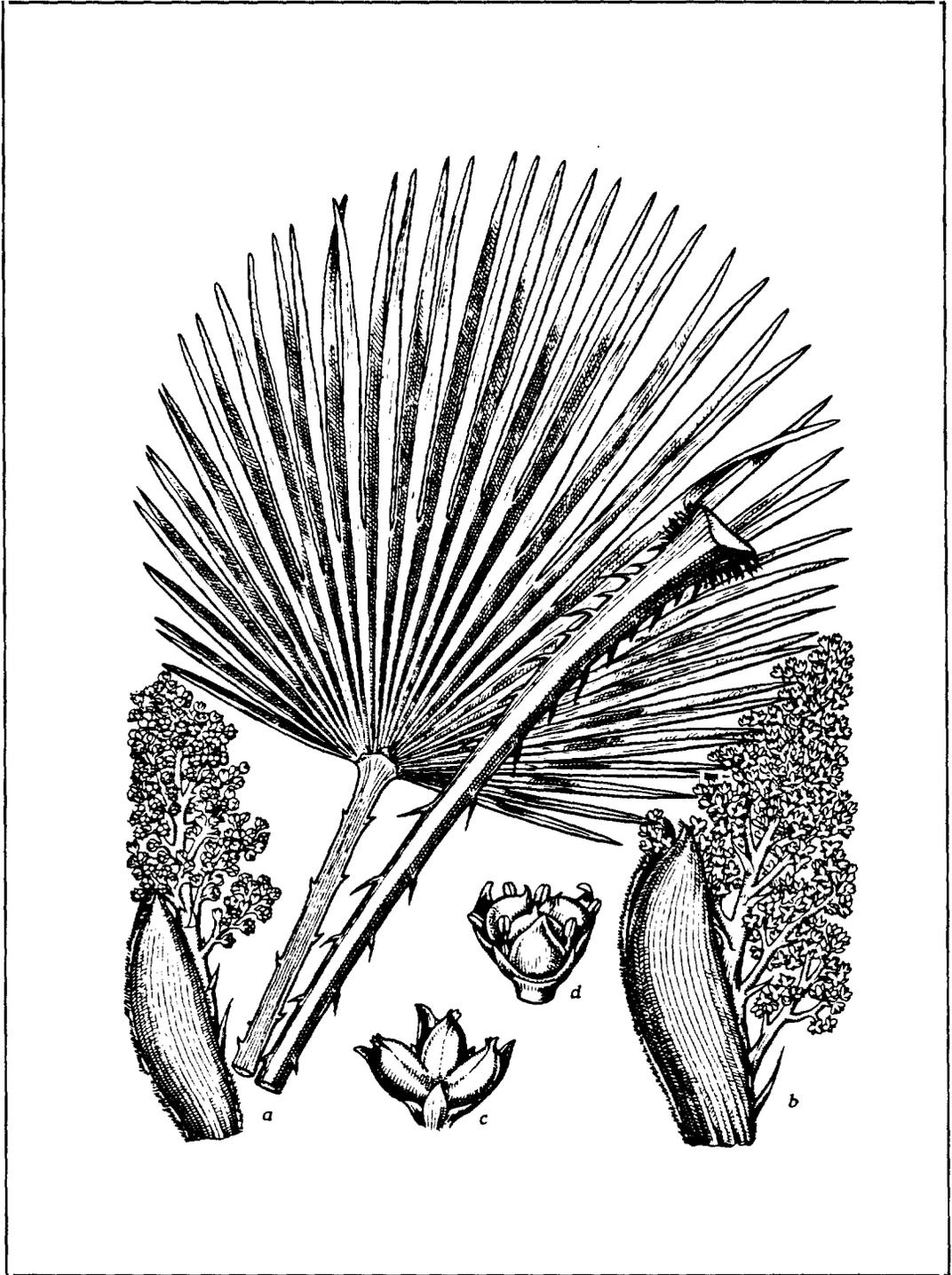
---

<sup>198</sup> Pedacio DIOSCORIDES, médico griego nacido en el siglo I en Anazarba, Cilicia (Asia Menor) y que estuvo al servicio del emperador Nerón. El mismo hace constar en su obra "Materia Médica" que tras hacerse médico ingresó en el ejército con el deseo de recorrer diversas tierras y poder así conocer las drogas que empleaban para combatir las enfermedades y así recorrió Grecia, Oriente Medio, Italia y Egipto, lugares donde recogió plantas, saberes y creencias.

<sup>199</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 959).  
DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Traducción y comentario de Andrés de Laguna. Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid. 1.983. (pág. 76).

otoño, adquieren un color amarillento o entre castaño-rojizo, es decir datilado. Bien maduros y aún pasos tienen la carne blanda, mucilaginoso y dulcísima. Este árbol es oriundo de la parte suboccidental de Asia, pero su cultivo se extendió por gran parte de los países cálidos. Requiere mucho agua en el suelo, no excesivamente profunda, un cielo sin nubes y muchos calor, por ello la palmera es el árbol más importante de los oasis norteafricanos. En España existe sólo un palmeral de importancia, con millares de palmeras, que se encuentra en Elche (Alicante).

La única palmácea que se da espontáneamente y sin cultivo en nuestro país y en toda Europa es el palmito ó palma enana ("*chamaerops humilis. L.*"), que es un pequeño arbusto de hojas grandes palmeadas, es decir, divididas o rasgadas de manera que sus segmentos arrancan todos del extremo del rabillo o peciolo armado de espinas vulnerables. Hay plantas muchos con flores masculinas y plantas hembras fructíferas que producen los palmiches o "dátiles de raposa", que son pequeños dátiles con poca y muy acerba carne. Este árbol, aunque puede alcanzar varios metros de altura, la mayoría de las veces se queda muy bajo porque es buscado para obtener de él sus cogollos que son tiernos y comestibles, y sus hojas con las que se fabrican escobas. Se cría en las costas



Il. 40.- Hoja de palmito (*Chamaerops numilis*).

mediterráneas y atlánticas de la península, en las laderas, collados y barrancos secos, e incluso en los acantilados desde la cuenca del Llobregat en Cataluña, hasta el Algarbe. Dioscórides no incluyó esta especie en su *Materia Médica*, quizás porque al ser propia de las tierras del Mediterráneo occidental no llegara a conocerla, sin embargo parece ser que durante el Medievo, en estas tierras se confundieron ambas especies (palmera y palmito); confusión aclarada por Andrés de Laguna que escribe: "la cual planta -palmito- no es cogollo ni renuevo del árbol llamado palma, como piensan algunos, sino especie muy diferente, visto que algunas veces crecen palmitos a do nunca jamas hubo rastro de palmas"<sup>200</sup>.

Los griegos denominaron a la palmera "*Phoenix*", término recogido por Dioscórides, y tomado también por la nomenclatura científica. Quizás el color pardo-rojizo de sus frutos maduros la hicieron merecedora de este vocablo que significa "color de sangre". Sin embargo no se puede olvidar que "**Fenix**" era aquella ave mítica y sagrada de los griegos, que según la leyenda, cuando veía cercano su fin formaba un nido de madera y resinas aromáticas que exponía a los rayos del sol para que ardieran, y se consumía

---

<sup>200</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 957).  
DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).

entre sus llamas. Sin embargo de sus propias cenizas, de la propia médula de sus huesos, resurgía otro ave fénix aún más bello. Así, este ave evocaba para el hombre griego idea de "inmortalidad". Posiblemente las propiedades de las palmera (de su madera, de sus dátiles, etc.) les sugirieran esta misma idea. Los romanos la denominaron "palma", vocablo con el que también designaban a la rama y a sus frutos, los dátiles.

Según parece la palmera datilera, junto con un gran número de variedades de esta, procede de aquella otra "*Phoenix silvestris*" que aún se encuentra en India. Desde tiempos remotos el hombre supo sacar beneficio de esta planta; sus nutritivos dátiles, su dulcísima savia de la que pronto obtuvo azúcar y vino de palma, junto con su madera y hojas resistentes, pero flexibles, convirtieron a la palmera en un árbol verdaderamente preciado. Era necesario dominarlo, cultivarlo, y así las primeras civilizaciones emprendieron con éxito el cultivo de la palma; egipcios, babilonios y asirios cultivaron la palmera desde tiempos muy remotos<sup>201</sup>. El agua, el calor, el sol eran aliados perfectos para que nacieran extensos palmerales. Los dátiles se convirtieron en la base alimenticia

---

<sup>201</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 958).

de muchos de estos pueblos, que los consumieron frescos, secos, o prensados en forma de torta; constituyendo el alimento por excelencia. Sin embargo el valor del dátil no se limita a su carácter de fruto comestible y altamente nutritivo, sino que además en su empleo milenario se observaron ciertas propiedades medicinales beneficiosas para el hombre, que incrementaron aún más su aprecio. Dioscórides recopiló aquel cúmulo de virtudes atribuidas al dátil en su *Materia Médica*, Libro I, capítulo CXXV, en el que recoge: "El es acerbo y estíptico y por eso se bebe con vino austero contra el flujo del vientre y del menstuo. Aplicado en forma de emplasto reprime las almorranas y suelda las frescas heridas". Dioscórides reúne virtudes específicas de cada tipo de dátil, de cada variedad: "el cocimiento de los tebaicos mata el ardor de las fiebres dichas causones, y si se bebe con aguamiel hecha de muchos días rehace las fuerzas a los convalecientes. Tienen la misma virtud ellos mismos comidos"... .."Los phenicobálanos (es decir, el dátil bien maduro de color bayo que da la palma de Egipto), frescos son más estípticos que los secos, engendran dolor de cabeza y si se comen en gran cantidad emborrachan. Comidos más pasados y secos son útiles a los que arrancan sangre del pecho y a los que tienen flujo disentérico"... "Los dátiles llamados caryotides ablandan las asperezas de la caña

del pecho, comidos"...<sup>202</sup>

Laguna añade: "Los cuexcos de los dátiles molidos, bebidos con vino confortan el estómago y el corazón. Conócese que son cordiales los dichos cuexcos en ver que si partidos al traves qualquiera dellos por medio, en cada meitad se muestra un corazoncito muy rojo perfectamente esculpido, por la cual señal nos quiso declarar la Naturaleza cuán amigos fuesen del corazón"...<sup>203</sup>. También él, hace referencia a una bebida alcohólica extraída de la palma: "de los dátiles frescos se hace en aquella parte -Cripre- una cierta especie de vino, de la cual bebe cuasi todo el Oriente"<sup>204</sup>.

Varias de las virtudes atribuidas durante siglos han sido ratificadas por las investigaciones farmacológicas contemporáneas. El Dr. Font Quer afirma: "en medicina, los dátiles se usan como emolientes, sobre todo para ablandar la tos cuando es excesivamente seca y para combatir los catarros de las vías respiratorias. En medicina casera se recomienda tomarlos bien maduros, hervidos

---

<sup>202</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 75).

<sup>203</sup> DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).  
FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 959).

<sup>204</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág.959).  
DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).

De la savia fermentada de la palmera se obtiene el vino de palma, bebida aún muy extendida y popular en el mundo árabe; y de la destilación de este vino se obtiene el "arrach", un fortísimo aguardiente, pues contiene un 50% de alcohol, y constituye en nuestros días la bebida típica de muchos países árabes.

con leche y administrarlos con un buen tazón de la misma en que se ha hervido, bien caliente"<sup>205</sup>.

Por otra parte, y al margen de las propiedades curativas, las palmeras siguen siendo de gran utilidad para la obtención de aceites, almidón y azúcar, que se elaboran a partir de las semillas, de sus frutos o del jugo de sus troncos<sup>206</sup>.

\* \* \*

Bajo este epígrafe -Palma- y después de estas breves nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas expuestas, trataré de centrar espacial y cronológicamente su aparición en el Arte, establecer que civilización y en que momento empleó por primera vez esta planta en su vocabulario artístico, e indagar la causa que propició tal inclusión.

Considero que este árbol muestra, mejor que ninguna otra planta, la importancia que la vegetación tuvo para el hombre desde los albores de la Historia, y la necesidad que sintió de plasmarla desde sus primeras manifestaciones artísticas: con mayor o menor verismo; con mayor o menor sentido de la abstracción; tomando una parte del todo -la hoja- o el árbol colmado de frutos;

---

<sup>205</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 958).

<sup>206</sup> FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 955).

cargado de un profundo simbolismo religioso o como mero elemento decorativo.

Por otra parte, la palma -árbol y hoja- se ha visto sometida, como ningún otro elemento vegetal, a un proceso de abstracción de tal magnitud que la distanció totalmente del modelo original, haciéndose merecedora de una denominación propia: **"palmeta"**; término con el que se la desvincular del Reino Vegetal y con el que tradicionalmente se designa a un elemento decorativo de inspiración vegetal formado por un número desigual de pétalos o lóbulos, de un mínimo de tres y un máximo de quince, dispuestos en forma de abanico, en cuya base hay un botón y una doble voluta. Por ello a lo largo de las siguientes páginas se emplearán los términos: palma/paleta, en función del mayor o menor grado de esquematismo y abstracción, pero con la plena convicción de que ambas iconografías responden al mismo modelo: la palmera. Se hace necesario, por tanto, investigar sobre el origen y las posibles connotaciones simbólicas de la "palmeta" y clarificar en que momento se inició el proceso de abstracción que dio vida a este elemento; elemento, por otra parte, de gran importancia en la Historia del Arte por haber ocupado durante siglos un lugar preferente en las manifestaciones artísticas de numerosos pueblos, manteniendo su vigencia y atractivo durante milenios.

Teniendo en cuenta que la palmera es originaria de la parte suboccidental del continente asiático, parece obvio dirigir la mirada hacia Mesopotamia, aquella gran llanura aluvial acotada por los ríos Tigris y Éufrates, cuna de una de las civilizaciones más antiguas de la Humanidad. El corazón de esta civilización yace en su extremo Sur, en la baja Mesopotamia, región denominada "Sumer" por sus primitivos habitantes; allí se produjeron las condiciones que propiciaron la transición de una cultura neolítica avanzada al amanecer histórico<sup>207</sup>; allí, en las primeras manifestaciones artísticas del hombre mesopotámico, es donde aparece la palmera. Elemento vegetal que podría calificarse, dentro de una visión excesivamente simplista, de mera ornamentación, a menos que se profundice en el clima espiritual y en las condiciones geográficas e históricas en que fue creado, lo que permitirá inferir su verdadero significado.

Durante el Neolítico, hacia el año 4.000 a. J.C., o quizás antes, aparecieron en Mesopotamia los

---

207

Este momento constituye el período denominado Proto-Histórico que se centra cronológicamente entre el año 3.500 al 3.000 a.J.C., y se considera la primera fase de la Civilización Mesopotámica. Durante el cuál se producirá la transformación de una sociedad rural prehistórica a otra más compleja con notorias innovaciones: invención de la escritura (pictográfica), fundación de ciudades, formación de la entidad política: ciudad-estado, sustitución de la piedra por el cobre en las herramientas; intensificación de los contactos comerciales con países lejanos. Durante este período se completó la colonización de la Baja Mesopotamia y se rescataron de las aguas pantanosas abundantes terrenos.

primeros moradores de Sumer, procedentes del S.O. de Irán<sup>208</sup>. iniciando un proceso colonizador que se completará a lo largo del IV milenio; ellos fueron los artífices de la transformación de aquellas tierras pantanosas en un auténtico vergel, en el que se asentaron sólidamente dando nacimiento a la cultura Sumeria. Sin duda, las condiciones naturales de la llanura: abundante agua, elevadas temperaturas y un sol de fuego fueron los requisitos óptimos para que las palmeras hallaran en esta tierra el habitat apropiado. Así se convirtieron para el hombre neolítico en árboles verdaderamente útiles: sus frutos y savia constituyeron la base de su alimentación, y sus largos y resistentes troncos, junto con sus flexibles y grandes hojas fueron considerados materiales constructivos irreemplazables<sup>209</sup>.

Esta Mesopotamia neolítica, a juzgar por la mitología sobreviviente poseía un sistema de ideas religiosas basado en la adoración de la Gran Madre Tierra

---

208

El Obed, Ur, Warka, Abu Shahrein (Eridú) se consideran asentamientos de aquellos pobladores procedentes de las altiplanicies iraníes. Sin duda, los lentos pero progresivos cambios climáticos habrían transformado las altiplanicies que ellos ocupaban en desiertos, circunstancia que les forzó a emigrar. En estos asentamientos se ha encontrado una cerámica pintada sobre un fondo amarillo con elementos geométricos y representaciones naturalistas; son vasos y platos de sencillas formas con dibujos trazados a pincel que a veces permiten reconocer formas naturales estilizadas, entre ellas, hojas de palmera. Este cerámica neolítica, datada del milenio V se considera heredera de aquella denominada "Estilo de Susa" originaria del S.O. de Irán.

209

En Abu Shahrein (Eridú) se han descubierto restos de templos de época prehistórica (antecedentes de la arquitectura sumeria), cuyos muros eran de adobe y estaban reforzados por contrafuertes del mismo material, cuya misión sería la de sustentar largas vigas, sin duda, troncos de palmera que constituirían el sistema de cubrición interior. Es de suponer que para las cabañas y cobertizos se reservarían las hojas de palmera y los juncos de los pantanos.

considerada inmortal, inmutable y omnipotente. En aquellas comunidades agrícolas del Tigris y Éufrates los poderes productivos de la tierra habían propiciado una divinidad en la que predominaba el elemento femenino. La Madre Tierra era la fuente inagotable de la nueva vida; en consecuencia el poder manifiesto de la fertilidad en todas sus formas se personificó en esa diosa, que era la encarnación de las fuerzas reproductivas. Se pensó en la Diosa de la Tierra como un poder generador de la Naturaleza. Ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de animales; se ha hecho responsable de la renovación periódica de la vida en la primavera. Esta idea plenamente neolítica será el fundamento de una de los principios más antiguos de la religión mesopotámica: la sacralización de árboles y plantas, o dicho en otros términos, la creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal<sup>210</sup>.

Pues bien, el importante papel jugado por la palmera en aquellas primitivas sociedades mesopotámicas, el misterio que encerraba su fructificación, y la creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal, sin duda hicieron de la palma, desde los primeros momentos, el árbol sagrado por excelencia. La identifica-

---

<sup>210</sup>

FRANKFORT, H.- "Arte y Arquitectura del Oriente Antigo". Madrid, 1.982. (pág. 144).

ción de la palmera datilera con el árbol sagrado de Mesopotamia es aceptado por varios investigadores: Campeaux, Sterrck e Irwin<sup>211</sup>, entre otros. Todo hace suponer que este árbol fue consagrado a la Diosa Madre de la Tierra, convirtiéndose en su emblema y representando todo lo que ella encarnaba: renovación de la vida y fertilidad.

Ya durante el período Proto-Histórico, en la segunda mitad del milenio IV, se introdujo el principio masculino en la religión mesopotámica. El panteón sumerio se llenó de dioses y se fusionaron las viejas ideas con las nuevas, el principio femenino con el masculino. Ello dará como resultado en la mitología sumeria el maridaje entre Nirhursag<sup>212</sup> -diosa Madre de la Tierra, deidad de la fertilidad, encarnación de las fuerzas reproductoras y del elemento femenino- con Ea, el dios sumerio más antiguo y su deidad principal, dios de las aguas dulces (con su poder fertilizante), de la sabiduría, encarnación de la creatividad y del principio masculino. La unión entre Nurhursaga y Ea era esencial para la continuidad de

---

211

CAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- "Introducción a Los Símbolos". España, 1.984 (pág. 392).  
 IRWIN, J.- "Asokan Pillar: A Re-assessment of the Evidence. III: Capitals". The Burlington Magazine. nº 871. Vol. CXVII. October 1.971. (pág. 640).

212 El templo de Nirhursag, la "Señora de la Montaña" en El Obed, tenía como guardianes leones de cobre. Este tema se mantuvo hasta el período de Hamurabi y reapareció más tarde en Asiria. Por otra parte los frisos de animales de piedra descubiertos en los templos proto-históricos de Warka tienen su correspondencia en los animales de metal de El Obed.. En ese templo se halló un gran panel simbólico que tiene en el centro un águila leontocéfala, llamada Indugud que sujeta a un ciervo con cada una de sus garras. Indugud es la personificación de las nubes de tormenta en la imaginaria de Lagash.

la vida; el uno sin el otro carecían de sentido; ambos eran fuerzas generadoras de vida que se complementaban. Nunca ninguna pareja mitológica estuvo más indicada: uno justificaba el misterio del otro. Cada año, la tierra, esa gran diosa venerada en Warka y en todo el país de Sumer, tras un verano tórrido y seco, agotada tras la última cosecha, se encontraba estéril; era imprescindible el cambio de estación, la llegada de las lluvias, el encuentro con Ea. En ese impás, en ese momento crítico del cambio de estación, cuando la vitalidad de la Naturaleza estaba en su momento de mayor debilidad y todo dependía del cambio del tiempo, tenía lugar la festividad religiosa más importante: el Año Nuevo; era entonces cuando se celebraban las Sagradas Nupcias de la pareja divina, asegurando la fertilidad de la Naturaleza y la prosperidad del hombre a lo largo del año que se iniciaba. En esas celebraciones rituales de la festividad del Año Nuevo los sumerios, quizás en su intento por representar a la diosa por sus símbolos, utilizaban un árbol natural<sup>213</sup>, un árbol sagrado en toda Mesopotamia: una palmera, sin duda.

La profunda religiosidad del pueblo sumerio fue el caldo de cultivo para que su arte, sobre todo en las

---

<sup>213</sup> FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 145). Indica que en Sumer, durante la Fiestas de Año Nuevo se utilizaba un árbol natural.

primeras manifestaciones, estuviera imbuido por la temática religiosa. Por lo tanto, no puede extrañar que sea en los primeros vasos, estelas o sellos sumerios, encontrados entre los restos arqueológicos de los templos protohistóricos que ilustran el culto mesopotámico, donde aparezca la palmera.

El Arte Sumerio aunque nacido en las ciudades expresa, sin embargo la inexorable unión del hombre con la Naturaleza y la profunda religiosidad de la sociedad sumeria, en la que los dioses se manifestaban en el cielo, la tierra, el agua, en la luna, el sol, las tormentas y el relámpago. Este arte ilustra el culto mesopotámico y nos permite conocer escenas rituales ligadas a los cultos religiosos. De hecho nos ha llegado un documento espléndido para conocer la celebración de los ritos sagrados: es el vaso de alabastro descubierto en las ruinas de un templo protohistórico de Warka, (hoy en el Museo de Irak, en Bagdad). Esta magnífica pieza, el más antiguo vaso ritual en piedra ornamentada que el Oriente mesopotámico nos ha legado, debió de ser esculpida hacia el año 3.000 a. de J.C. Muestra una ornamentación exterior con relieves ordenados en registros superpuestos: la escena principal, de la que se han perdido algunos fragmentos, transcurre en la banda superior, la diosa está recibiendo un cesto de frutas que porta un oferente o sacerdote y le

sigue otro personaje que a modo de presente lleva un ceñidor muy adornado, detrás de la diosa aparecen dos juncos anudados, que sirven para identificarla; el registro medio muestra una procesión de hombres desnudos cargados de ofrendas; y finalmente, y subdividida en dos, la banda inferior, que por los elementos plasmados podría parecer a primera vista, simple decoración, sin embargo son apropiados al tema. Exhibe, en la parte superior animales herbívoros (ovejas y carneros) y en la inferior se alternan palmeras datileras y espigas.

De este vaso se han dado varias interpretaciones; desde la que ve una escena ritual de celebración de los oficios sagrados, hasta aquella otra que la considera una evocación a los ritos de hierogamia, en los que dos seres humanos tomaban en los desposorios místicos, pero reales, los papeles esenciales: la gran sacerdotisa representaba a Innir, diosa de la fecundidad y fertilidad<sup>214</sup>, y el gran sacerdote (o rey) era el mandatario del dios Damuzi<sup>215</sup>. De estas bodas sagradas en el curso de las cuales Innir se unía a Damuzi, el país obtenía su fertilidad. De cualquier forma, es decir, sea cual sea la correcta interpretación de estos relieves, de lo que no

---

<sup>214</sup> La diosa Madre adquirió el carácter de una diosa polivalente, destinada a ser conocida por muchos nombres en la mitología sumeria.

<sup>215</sup> El dios Damuzi, también llamado Tammuz era la encarnación del principio masculino de la Naturaleza y se manifestaba en la fecundidad de los rebaños.

cabe duda es de que la presencia en ellos de la palmera no obedecía a un capricho del escultor, no es un simple elemento decorativo, sino una clara alusión al concepto de **fertilidad** encarnado por la deidad que aparecen en el vaso oferente; constituye, sin duda, el **emblema de la diosa**.

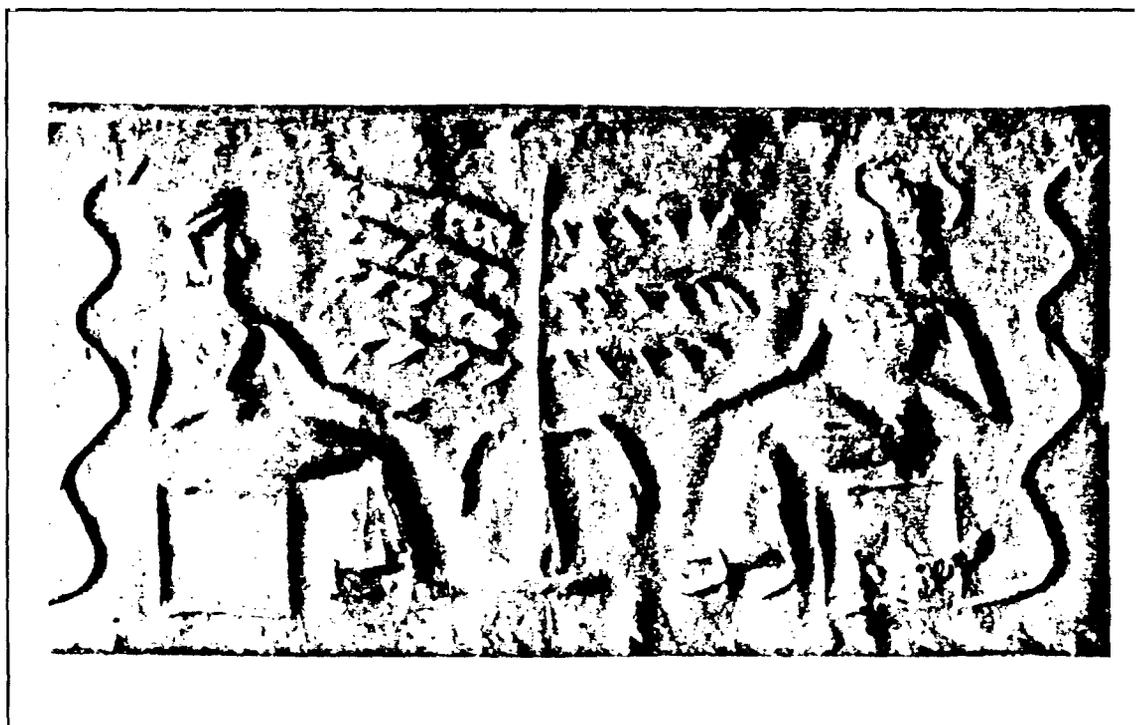
La religión sumeria también está recogida en otros pequeños objetos llamados sellos<sup>216</sup>, grabados con escenas que dan a conocer aspectos diferentes del culto y de la vida cotidiana. Centraremos nuestra atención en el sello de Babilonia datado del III milenio a.de J.C., y conocido popularmente como "Cilindro de la Tentación" (Museo Británico de Londres) (Il. 41), por evocar perfectamente la imagen del paraíso bíblico. Sus relieves muestran una composición clara y simétrica: una palmera datilera, flanqueada por un hombre y una mujer sedentes, y al lado de esta una serpiente. No cabe duda que evoca perfectamente la idea del Paraíso y de aquella primera pareja sentada al pie del árbol del bien y del mal, junto a la malévola y seductora serpiente. Sin embargo, también puede evocar el despertar de la Humanidad en aquella

---

216

El sello sumerio, como los mesopotámicos, tienen la forma de un pequeño cilindro que lleva gravada la parte exterior de forma que imprime su dibujo al hacerse rodar sobre una tableta de arcilla. Constituye un sorprendente despliegue de creatividad y originalidad. Los sellos sumerios ejercieron una influencia decisiva en la glíptica posterior, pero también en otras de metal, tejidos. En Mesopotamia, las pinturas murales y otras obras de decoración de gran embergadura parecen, a menudo, depender de las composiciones de los sellos.

tierra mesopotámica, considerada por la tradición bíblica como un jardín, un huerto<sup>217</sup>; puede expresar la victoria del hombre sumerio sobre una naturaleza indómita (aquellas tierras pantanosas) que convirtió en auténtico vergel. Puede, de igual forma referirse -como indica Parrot- al mundo mesopotámico, donde los primeros hombres vivieron en compañía de los dioses, a la sombra de los árboles, compartiéndolo con los animales y las aves, de los cuales ninguno parecía ser temible o peligroso<sup>218</sup>.



Il. 41.- Cilindro sumerio "De la Tentación" (Museo Británico de Londres).

<sup>217</sup> Génesis II.8: "Yahvé-Dios plantó un huerto en Edén, al Oriente, y puso allí al hombre que había creado. Yahvé-Dios hizo nacer de la tierra todo árbol deliciosa a la vista y de frutos buenos para comer..."

<sup>218</sup> PARROT, A.- "Sumer". Universo de las Formas. Madrid, 1.969 (pág. 38).

En efecto, mil y una interpretaciones se pueden extraer de este sello, todo simple conjetura. Sin embargo considero que ninguna interpretación responde al significado auténtico, pues si tenemos en cuenta que la palmera fue el un principio emblema de la diosa Madre Tierra y después de Innin, diosa de la fertilidad, podría haberse representado en este sello la veneración que el hombre sumerio sentía por su diosa. Sin embargo, el hecho de que ambos personajes estén totalmente vestidos (en aquellos momentos en que el hombre era una simple pieza creada por los dioses, y por lo tanto se mostraba totalmente desnudo ante sus creadores) podría sugerir la presencia no de hombres, sino de dioses; aquí no hay ofrendas, ni oferentes, sólo un hombre y una mujer sentados y ricamente ataviados flanqueando el árbol sagrado, y acompañados por una serpiente. Podría ser para el hombre sumerio una clara alusión a los dos principios vitales: femenino y masculino; a las dos fuerzas motrices y generadoras de vida; en suma una alusión a la fertilidad y a la vida.

Por otra parte, el concepto de fertilidad y de los dos principios generadores de vida se expresaban perfectamente en la palmera, pues al ser una planta dioica con palmeras femeninas que fructifican y palmeras masculinas portadoras del polen fecundante, encarnaba perfectamente estos dos principios creadores. Por ello me

atrevo a sugerir que el tema de este sello no sea otro que el de las Nupcias Sagradas, el de la festividad del Año Nuevo. Lo que podría indicar, casi con seguridad que los sumerios conocieron ya en el milenio III antes de nuestra Era la sexualidad de las palmeras, en cuya fertilización las aves tuvieron gran importancia. Sin duda, debieron observar los sumerios que los años de abundancia de buitres, águilas y halcones correspondían a fuertes cosechas de dátiles, porque estas aves al posarse sobre las palmeras masculinas en flor se impregnaban el plumaje con el polen fecundante, que después accidentalmente salpicaban sobre las flores femeninas; las aves, quizás por ello, fueron consideradas agentes del principio creador.

Si el árbol en todas las civilizaciones es un símbolo del misterio de la vida, y por tanto de lo sagrado<sup>219</sup>, ninguno mejor que la palmera para evidenciar tal misterio<sup>220</sup>. Representó un papel importante en la vida religiosa de algunos pueblos de la Antigüedad<sup>221</sup>. Asociado a la idea o concepto de la creación "es conside-

---

<sup>219</sup> CAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- Ob. cit. Escriben: "El árbol, en todas las civilizaciones, es un símbolo del misterio de la vida y por tanto de lo sagrado" (pág. 370); "La palma datilera es el árbol sagrado de los antiguos habitantes de Mesopotamia" (pág. 392).

<sup>220</sup> IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640). Escribe: "La palmera datilera es el árbol sagrado de Mesopotamia".

<sup>221</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág. 333).

rado uno de los árboles cosmogónicos y antropogónicos de mayor importancia<sup>222</sup>, y por ello tomado como "árbol del Paraíso por excelencia"<sup>223</sup>, e identificado a veces con el "árbol de la vida"<sup>224</sup>.

La hoja de la palma también está presente en el Arte Sumerio, aunque su aparición es más tardía, finales del III milenio, en el período denominado Neo-Sumerio. Recordemos que en el último cuarto del milenio III Mesopotamia fue invadida por los Guti, agrestes montañeses del N.O. que acabaron con la dinastía acadia, ocuparon la llanura y permanecieron en ella setenta años; fueron años de dominación extranjera que nada aportó a la cultura mesopotámica, y que concluyó gracias a la reacción de los reyes de la ciudad de Ur que los expulsaron y unificaron el país. Pero bajo éste período de ocupación hubo una ciudad-estado, Lagash, que o bien escapó al saqueo o pagó tributos a sus jefes; en cualquier caso, Lagash conoció un extraordinario florecimiento bajo Gudea y su hijo Ur-Ningirsu. Con Gudea se inicia en el arte un período de

---

<sup>222</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 334).

LECHLER, G.- "The tree of life in Indo-European and Islamic Cultures". Ars Islamica, 1.937. Escribe en la pág. 369: "En Babilonia el árbol de la vida es llamado árbol de Ea, el padre de los dioses".

<sup>223</sup> REAU, L.- "Iconographie de l'Art Chretien". Tomo I. Paris. 1.955. (pág. 132).

<sup>224</sup> LECHLER, G.- Ob. cit. Escribe en la página 381: "En la antigua tradición babilónica el árbol de la vida es llamado palmera y está simbolizado por un palmito. Posteriormente el árbol de la vida llega a ser una especie de pino o palma".

renacimiento sumerio que concluirá con el último rey de la III dinastía de Ur.

Pues bien, Gudea, devoto gobernante, supo mantener la prosperidad y la paz en Lagash en medio del caos, y sin duda atribuyó su buena suerte a sus excelentes relaciones con las deidades sumerias. Este patesí devoto y consagrado al servicio de sus dioses, reconstruyó templos, levantó estatuas con su efigie<sup>225</sup>, y numerosas estelas en las que aparece el propio patesí con la cabeza desnuda portando en una mano una hoja de palma, mientras que Ningizzida<sup>226</sup>, su dios personal y protector le sujeta la otra muñeca y le conduce ante la presencia de un gran dios. Esta misma escena de presentación está en su sello. ¿Qué significado encerraba la hoja de palmera?. La presencia de la palma en esta escena, considero que no constituye una manifestación o un símbolo de ninguna deidad, más bien, podría indicar la victoria y la prosperidad de la ciudad de Lagash sobre el caos reinante en toda Mesopotamia; prosperidad puesta al servicio de la divinidad suprema. Recordemos que desde sus orígenes la religión sumeria consideró al hombre como un mero instru-

---

<sup>225</sup> Las estatuas se colocaban en los templos como perpetuo recordatorio del fiel servicio del gobernante a sus dioses y como sus intercesores activos. FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 101).

<sup>226</sup> Esta deidad representa la vitalidad natural en su aspecto telúrico y esta identificado por dos serpientes entrelazadas.

mento de los dioses, a los que debía servir, siendo la ciudad el medio para ello; cada ciudad estaba consagrada a una deidad que habitaba en el santuario en ella edificado, a cuyo servicio estaba la prosperidad de que disfrutaba la comunidad. ¿Qué mejor elemento que la palma para indicar la riqueza, la abundancia, la paz y la victoria sobre el caos, que gozaba Lagash?. Aquí parece estar el origen de la palma como **símbolo de victoria**, del que nos habla Pérez Rioja<sup>227</sup>.

Concretando: la palmera nació para el Arte hacia el año 3.000 a. J.C., dentro de la Cultura Sumeria. Su presencia no obedeció a puros fines estéticos, sino que encerró desde sus primeros momentos un incuestionable contenido simbólico. Allí, en la Baja Mesopotamia fue considerado árbol sagrado desde tiempos neolíticos y consagrado a la diosa Madre, y su presencia entendida como una manifestación de aquella gran deidad. Más tarde, con la consolidación de la religión sumeria, la palmera fue asimilada por otra divinidad, Innin, diosa sumeria de la fertilidad, convirtiéndose en su símbolo. Por lo tanto la representación plástica de la palmera en el **Arte Sumerio** estuvo cargada de un profundo significado religioso

---

<sup>227</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (págs. 333 y 334). Escribe: "Su hoja es considerada desde la más remota antigüedad como emblema de victoria a causa de su resistencia y elasticidad".

de **fertilidad y vida**, que se mantuvo vigente e inalterable en la cultura sumeria. Será a finales del III milenio, hacia el siglo XXI cuando **la hoja de la palmera**, la palma (a juzgar por las estelas de Gudea) se haga acreedora de un significado propio, convirtiéndose en **símbolo de victoria y riqueza**.

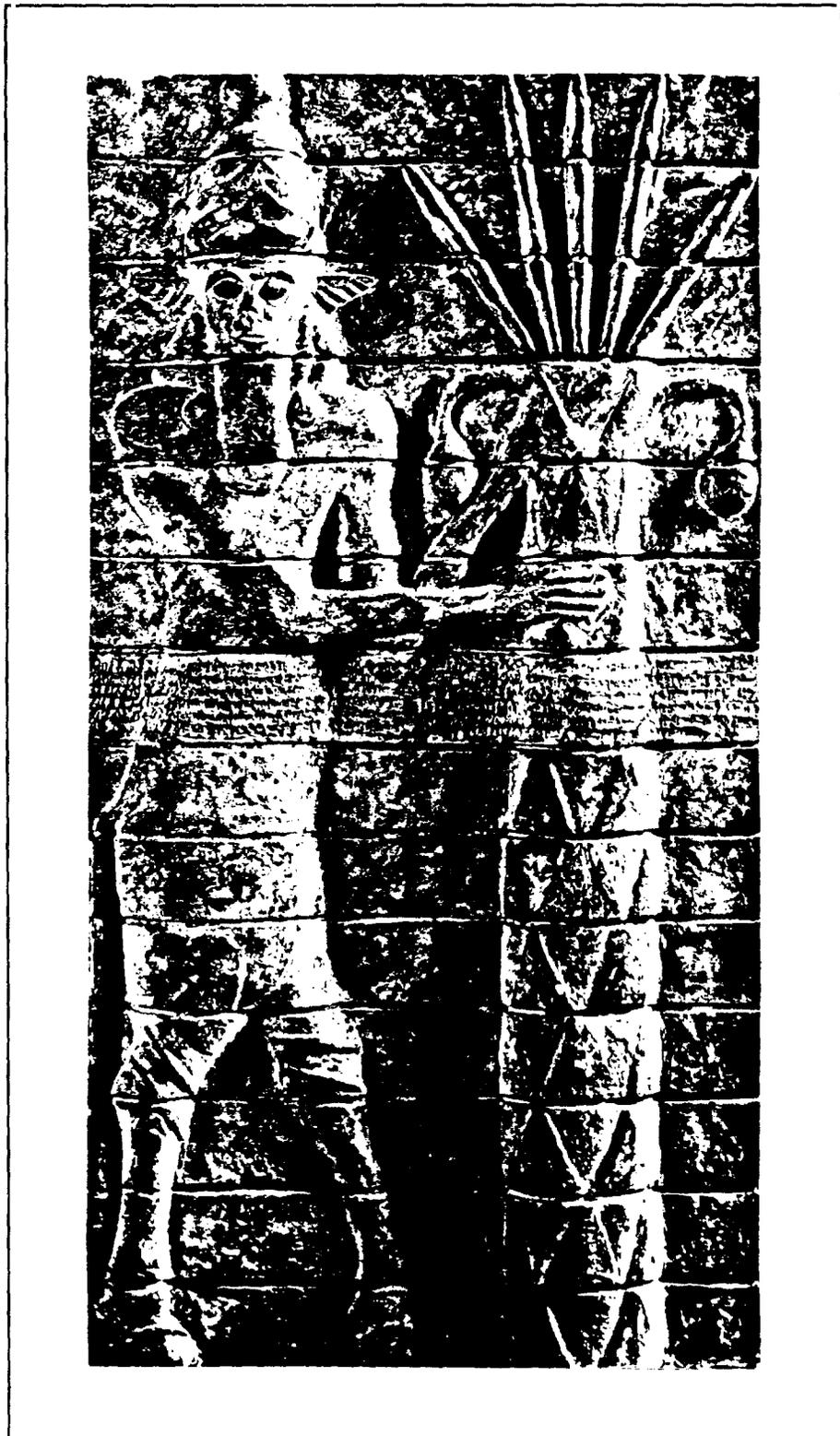
La importancia simbólica de la palmera en la cultura Sumeria fue de tal magnitud que después, durante siglos, todos aquellos pueblos surgidos o integrados en la civilización mesopotámica, o en contacto con ella harán de aquel árbol un elemento obligado en su vocabulario artístico.

Así del período Kassita (1.600 - 1.100 a. de J.C.)<sup>228</sup>, destacamos un panel de ladrillo moldeado procedente de Susa<sup>229</sup>, considerado obra del siglo XII a. J.C. que representa una escena muy curiosa: una deidad, cuya

---

<sup>228</sup> El Renacimiento Sumerio concluyó con la invasión de los Elamitas y Amorritas, y tras ellos se iniciará un período de lucha por la hegemonía de una ciudad-estado sobre otras (Isin, Larsa y por último Babilonia, que bajo Hammurabi y sus sucesores aglutinarán nuevamente Mesopotamia). Pero en el siglo XVIII los Kassitas, gentes agrestes procedentes de los montes Zagros, llegaron en oleadas luchando con los sucesores de Hamurabi y ocupando Babilonia hacia el año 1.600, donde se establecieron durante casi seis siglos, controlando toda la llanura. Fueron cautivados por la cultura sumeria, preocupándose sólo por conservarla y demostrando poseer una gran capacidad de adaptación. A ellos se les debe el empleo del ladrillo moldeado que hace posible realizar verdaderos bajorrelieves en barro cocido; técnica que recogerán y emplearon después neobabilonios y aqueménidas.

<sup>229</sup> PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 328). Ve en aquel árbol tan estilizado, una palmera masculina.



Il. 42.- Panel de ladrillo procedente de Susa.

parte inferior es un toro, protege a un palmero estilizado, y cerca de ella, una mujer cuyo cuerpo está trabajado como una columna. Sorprende la rudeza y esquematismo de su ejecución, pero el tema constituye un ejemplo de la atracción que los Kassitas sintieron por la cultura sumeria, la cual asimilaron junto con sus dioses y creencias. Recordemos que el toro era el animal consagrado a Sin, dios lunar, fuerza germinadora; y ya que los sumerios creían que la luna era la responsable de la germinación de las semillas, el toro simbolizaba el principio germinador para los primitivos sumerios. La protección que esta divinidad ejerce sobre la palmera masculina, es decir, sobre aquel árbol que incapaz de dar frutos era, en cambio, el responsable de la fecundación de los pies femeninos; la asociación de Sin y del palmero en este panel de finales del segundo milenio nos sugiere una gran interrogante ¿Viene este panel, de innegable tradición sumeria, a confirmar que los sumerios conocieron la sexualidad de la palmera, y que por esa misma razón este árbol fue el símbolo de aquella gran diosa Madre?

La permanencia de tradiciones sumerias ancestrales es un hecho palpable también en el Arte Asirio<sup>230</sup>, expresión plástica de aquel pueblo establecido

---

<sup>230</sup> PARROT, A.- "Assur". Universo de las Formas. Madrid, 1.970 (pág. 6).

hacia mediados del III milenio a. de J.C. en la región del Alto Tigris, sojuzgado durante siglos por accadios, sumerios de Ur y babilonios de la dinastía de Hammurabi<sup>231</sup>; y que hacia el siglo XV, aprovechando las condiciones favorables, es decir, la debilidad de Babilonia, inició un lento proceso de independencia que culminará en el siglo XIV a. de J.C., terminando por desasirse del yugo del Sur para independizarse creando un fuerte estado que no tardó en extender sus fronteras hacía el Sur, formando un gran Imperio que se expandió por toda Mesopotamia (del año 1.000 al 612 a. J.C.). Durante los siglos en que el Sur dominó al Norte militarmente, Asiria fue asimilando la cultura de Sumer, impregnándose de sus concepciones religiosas, de sus ritos, de su arte, hasta identificarse con ellos plenamente adoptando sus divinidades, fiestas rituales y su estética artística. De hecho, el Arte Asirio muestra en sus orígenes una dependencia exclusiva de Babilonia, hasta que a mediados del siglo XIV adquiriera personalidad propia; momento en que el Arte Asirio, como tal, comienza su andadura en cuanto a estilo y temática. En su proceso de asimilación creó un

---

231

En el siglo XVIII el rey Shamsi-Abad I había tratado de establecer un reino independiente en el Norte, pero Hammurabi de Babilonia restauró la tradicional supremacía del Sur sobre Asiria y así siguió durante 400 años, hasta que en el siglo XV a. JC. coincidiendo con el conflictivo Período de Amarna en Egipto, Asiria se alzó sobre su vecino. En Asur se sucedieron gobernantes capaces que gradualmente establecieron la independencia de su país durante la segunda mitad del siglo XIV a. JC.

nuevo estilo, reflejo de su propia personalidad, de su particular visión del mundo, de su religiosidad y sus contactos con otros pueblos: mitanio e hitita. Aparecen temas profanos con un interés por la realidad hasta entonces inusitado y temas religiosos, en cambio, presididos por un frío formalismo.

Pues bien, en el Arte Asirio volvemos a encontrar la palmera en pinturas murales, relieves, sellos, tejidos, formando parte de escenas profanas y religiosas; pero mientras que en los temas profanos su naturalismo es total, en los de carácter religioso su esquematismo es tal que tiende a la abstracción y aparece totalmente estereotipada.

Si algo caracteriza al Arte Asirio es su soberbia capacidad de observación, su amor al detalle y su realismo exacerbado, lo que permite identificar sin lugar a error la presencia de palmeras en un gran número de bajorrelieves<sup>232</sup>, todos ellos de temática profana, en los que se rememoraban las campañas militares, interminables y de una crueldad implacable, con las que los reyes asirios pretendían y conseguían infundir terror a los pueblos vecinos, y disuadir a sus súbditos insumisos de posibles rebeliones. No están resumidas o simbolizados

---

<sup>232</sup> Por ejemplo: "Leones en el Parque Real de Kuyunchik", "El reposo bajo la parra" (ambos ejecutados bajo el reinado de Asurbanipal); "Senaquerib en guerra" (también en Kuyunchik) "Botín de una ciudad tomada por Tigatpilesar III", etc.

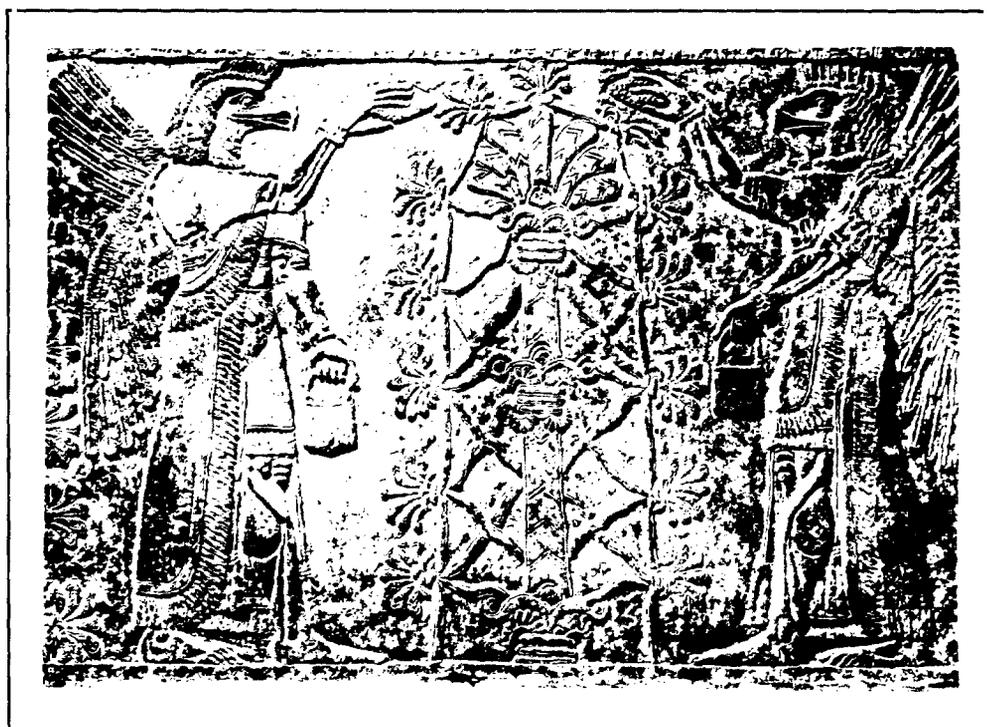
como en Egipto, sino descritas con todo prolijo detalle de su realidad. La palmera datilera aparece con frecuencia en estos como parte del paisaje. Considero que su presencia no debe ser entendida como un elemento simbólico, sino que obedece a un carácter netamente narrativo y su valor es exclusivamente descriptivo.

Junto a estos temas militares encontramos otro de raíz sumeria y con evidentes connotaciones religiosas, repetido con frecuencia en bajorrelieves, pinturas, cilindro-sellos, tejidos, y otras piezas. Es el tema tradicionalmente conocido en Historia del Arte como "genios ante el árbol sagrado"<sup>233</sup>. Este es el que verdaderamente requiere nuestra atención porque contiene un tema propiamente sumerio, pero reinterpretado por el espíritu asirio; se mantienen los elementos originarios esenciales: dos seres semihumanos alados que portan un pequeño cubito en una mano, y en la otra una piña con la que parecen rociar o asperger al árbol que flanquean; árbol que si en el Arte Sumerio, Accadio, y Kassita era claramente identificable con una palmera datilera, aquí ahora, los asirios la estereotipan y la convierten en un árbol artificial, hecho insólito si se tiene en cuenta su exacerbado realismo en el tratamiento de los restantes elementos de

---

<sup>233</sup> Entre otros ejemplos citaré el relieve de Asurbanipal II procedente de Nimrud, (conservado en el British Museum de Londres).

la escena. ¿Por qué este árbol sagrado no está representado con el detalle y realismo del que eran capaces?. Resulta evidente que el tratamiento antinaturalista no se debía a una técnica inadecuada, ni a una escasa capacidad de observación; sin duda, estos relieves son estereotipados porque representan un acto ritual de significado religioso, superviviente de aquel rito sumerio: el de la fecundación del árbol sagrado.



Il. 43.- Genios alados ante el árbol sagrado. Nimrud.  
(Museo Británico. Londres).

Los asirios al haber asimilado la cultura sumeria no podían ser ajenos al simbolismo de fertilidad y

vida que éste árbol encerraba, ni al significado que su presencia tenía en la festividad del Año Nuevo. Pero no se puede pasar por alto que el tema original de estos relieves tenía dos mil años de antigüedad, y que durante este lapso de tiempo, religión, ritos y manifestaciones artísticas evolucionarían, aunque fuera lentamente, y que los conocimientos botánicos se habrían perfeccionado. Sin duda, ahora estos relieves corresponden a la idea del rito mágico de fecundación que los asirios conocían y practicaban. Aquellas complicadas ceremonias rituales que los vasos y estelas sumerias describían, ahora dos mil años después se habían simplificado notoriamente, pero también se habían enriquecido con los avances botánicos convirtiéndose en un rito de fertilización, en el que sacerdotes disfrazados con atributos de diferentes divinidades, generalmente celestes, realizaban el acto de fertilización de la palmera<sup>234</sup>.

Los elementos de esta escena y su simbolismo se hicieron tan populares en toda Mesopotamia durante el primer milenio antes de Cristo, que los artistas se per-

---

234

Sobre esto el Profesor D. Diego ANGULO IÑIGUEZ escribe: "escena frecuente en los relieves asirios es la de los genios alados o sacerdotes, fecundando las flores de la palmera hembra". Historia del Arte. Tomo I. Madrid, 1.973 (pág. 62).

"A veces el sacerdote se ponía una máscara de buitre para identificarse más con el principio divino fecundador, y tocaba con una piña un árbol estilizado de troncos con ramas plegadas curvas del que se proyectaban flores abiertas de la palmera hembra" SALVAT. "Historia del Arte". Tomo I. Madrid 1.979. (pág. 195).

Considero que este acto está fielmente plasmado en el relieve de Khorsabad del siglo VIII a. J.C. que hoy se encuentra en el Museo del Louvre (Paris), en el que se representa a un genio alado o sacerdote con máscara y alas de águila en el momento de proceder a la fecundación simbólica de la flor femenina.

mitieron licencias, manipularon los elementos, sin que el sentido cambiara; así se hizo innecesaria la fiel representación de la palmera, que fue sustituida por un árbol artificial<sup>235</sup>, (algo parecido a lo que sucede hoy con el árbol de Navidad). Este árbol, complicado y sumamente artificioso, **símbolo de vida y fertilidad**, fue un motivo clásico en el Arte Asirio. Tradicionalmente se tiende a identificar con el Hom Oriental<sup>236</sup>, árbol del paraíso según la religión persa de Zoroastro<sup>237</sup>, cuyos frutos concedían la inmortalidad a quién los comía; quizás por ello, algunos investigadores ven en el árbol de la vida asirio un símbolo de inmortalidad<sup>238</sup>.

<sup>235</sup> Sobre este punto FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pags. 144 y 145) escribe: "Existen diferentes ejemplos de celebraciones rituales en conexión con el "Árbol de la Vida" artificial para saber que su origen no fue decorativo. Sabemos además que en Asiria se utilizaba en las Fiestas del Año Nuevo un tronco desnudo de árbol a cuyo contorno se fijaban bandas metálicas llamadas "yugos" al que se sujetaban filetes".

<sup>236</sup> Varios autores hacen referencia al Hom Oriental: "El Hom de la tradición iraní es concebido como planta y como fuente. Ahura Mazda lo plantó originariamente en el Monte Hariati. Su prototipo está en el cielo; es el hom blanco, planta de inmortalidad que regenerará el Universo. Su parte inferior se baña en un lago en el que se halla oculto un lagarto que ataca al árbol..." CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- Ob. cit. (pág. 370).

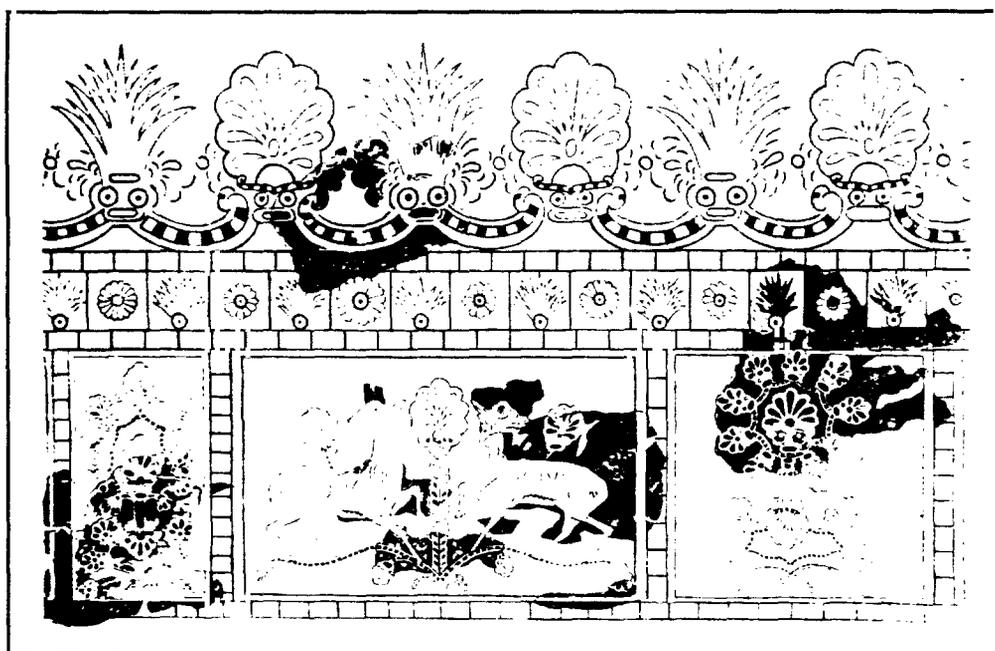
"En el paraíso de Zoroastro hay dos árboles, uno de los cuales es el Hoama, árbol blanco que crece junto al manantial Ardvicura-Anahita, y quién bebe de sus aguas, dice, es inmortal. A su alrededor crecen toda clase de plantas medicinales". CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. siglos X al XII". Madrid. 1.939. (pág. 66).

"En las teogonías orientales aparece el árbol de la vida como el dios creador, su nombre es Hom y lo representan siempre flanqueado por animales que lo adoran".. "El Hom era para los orientales un mito extraído del árbol de la Vida del Paraíso".. "En Persia durante el Segundo Imperio de los Sasánidas (223 - 652) se celebra y aparece representado como una idea primitiva de la caída del hombre...". PINEDO, R.- "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso". Burgos 1.924, (págs. 58 y 55).

<sup>237</sup> Zoroastro (también conocido por Zarathustra) (660 - 583 a. J.C.) Reformador de la religión iraní en sentido monoteísta, su doctrina, el Mazdeísmo (fusión de su filosofía religiosa con el substrato religioso popular) revelada por Ahura-Mazda, su único dios y creador; predica una moral basada en el equilibrio y la sinceridad. Afirma que el hombre ha de decidir entre la verdad y la mentira, entre los dos principios eternos: el bien y el mal, y la conciencia individual se erige en juez de sus acciones.

<sup>238</sup> VERHAEGEN.- "Le Cloître de Silos". ~~Gazette des Beaux-Arts~~. 1.931. (pág. 140).

Este árbol de la vida -la palmera- objeto de veneración en toda Mesopotamia sufrió en el Arte Asirio un proceso de abstracción del tal magnitud que llegó a convertirse en un pequeño elemento de inspiración vegetal, pero desvinculado de toda realidad botánica, y conocido en Historia del Arte por el nombre de "palmeta". Así la "palmeta", de incuestionable creación asiria, formó parte del repertorio decorativo en pinturas (Il. 44) y tejidos<sup>239</sup> (Il. 45); se puede ver en fragmentos de



Il. 44.- Copias de acuarela de fragmentos de pinturas murales del palacio de Tukulti-Ninurta I.

239

Los relieves asirios nos permiten formarnos una idea de la rica decoración de sus tejidos. El ropaje del rey iba bordado con motivos de la mayor variedad, entre los que se incluía el tema de los genios flanqueando el árbol sagrado, cenefas de rosetas y espirales, y de palmetas y capullos de loto. Sirva como ejemplo un fragmento de relieve, con la túnica bordada, de Asurnasirpal de Nimrud. FRANKFORT. H.- Ob. cit. (pág. 210).



Il. 45.- Relieve con la túnica bordada de Asurnasirpal, de Nimrud.

pinturas murales de los palacios de Jorsabad y Til-Barsib<sup>240</sup>, que aun se conservan en los museos del Louvre (Paris) y de Alepo (Siria), y también en el palacio de

240

- "En estos fragmentos de Jorsabad y de Til-Barsib predomina la ornamentación geométrica: frisos con discos o ruedas, florones, junto con lotos abiertos y cerrados, y palmetas". PARROT, A.- "Assur". Universo de las Formas. Madrid, 1.970. (pág. 8).

Tukulti-Ninurta. En todos ellos aparecen frisos en los que se combinan lotos y palmetas; decoración que parece tener su origen en el Arte Egipcio, que utilizó con frecuencia un tipo convencional de bordes continuos florales que combinaba estilizaciones de la flor de loto y del lirio, flores emblemáticas en el valle del Nilo y "símbolos de fecundidad"<sup>241</sup>. Este tipo de decoración, en opinión de John Irwin se difundirá, aunque con variantes, entre otras culturas, y precisamente en Asiria se encuentra una de estas variantes donde la flor del lirio es reemplazada por una palmeta, lo cual era simplemente una forma de sustituir un símbolo sagrado de vida, por otro de igual simbolismo: la palmera datilera, que es preeminentemente el árbol sagrado de Mesopotamia<sup>242</sup>.

La palmeta, es decir, esa nueva iconografía emanada de aquel artificioso árbol de la vida con que los asirios representaban al árbol sagrado en Mesopotamia: a la palmera, ejerció, sin ningún género de dudas, un gran atractivo en una amplia zona geográfica y entre pueblos de muy distinta base cultural. Este elemento pseudovegetal se difundirá por gran parte del continente asiático;

---

<sup>241</sup> IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640).

<sup>242</sup> IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640).

tanto persas-aqueménidas<sup>243</sup> como sasánidas<sup>244</sup> lo retomarán asimilándolo con uno de sus árboles sagrados, el Hom, aquel árbol mitológico de inmortalidad y vida, que según la tradición iraní fue plantado en el paraíso por el propio Ahura-Mazda<sup>245</sup>.

En el Arte Sasánida<sup>246</sup> -cuya arquitectura se caracteriza por el empleo del revestimiento de los materiales constructivos, en el que el estuco y la pintura mural contribuyeron extraordinariamente a la ornamentación interior de los edificios- la palmeta se convertirá en uno de los elementos más empleados, tanto en estucos<sup>247</sup> como en piezas de orfebrería<sup>248</sup> y textiles. La

---

<sup>243</sup> Como ejemplo citaré el palacio de Darío en Susa, en el que se pueden ver algunas puertas que por estar bajo la protección de genios benéficos, están ribeteadas por un marco de paletas y rosetas

<sup>244</sup> Su presencia en el Arte Persa queda constatada por varios investigadores, entre ellos: Pflister, Ghirshman y Churruca. Es este último quien escribe: "se concibe sin dificultad que los persas y los árabes lo prodigasen -se refiera al Hom- como motivo ornamental por el simbolismo que encierra la representación del árbol de la vida". (Ob. cit., pág. 66).

<sup>245</sup> Deidad suprema en el panteón aqueménida y posteriormente adoptado por la nueva religión monoteísta predicada por Zaratustra. Considerado el único dios, justo, omnipotente y creador del mundo.

<sup>246</sup> Expresión de aquella entidad política denominada Reino Sasánida (226 - 652), que desde sus luchas con el Imperio Romano hasta Cosroes Anushirvan I, se manifiesta no sólo como una fuerte unidad militar, sino también como un estado unido y culto. Aunque la dinastía iránica no pudo substraerse a las influencias semitas y jónicas, conservó sin embargo su propia individualidad. Es más, la culta Persia pudo sostener su hegemomía durante siglos en toda el Asia Menor, de tal modo que todavía en la Edad Media se podía percibir en Europa Occidental sus reminiscencias. Las formas de arte sasánida no son un conglomerado de influencias de diversos países orientales (como le sucediera a Bizancio), sino al contrario un arte con un pasado milenario, cuyas formas creativas están hondamente arraigadas en la cultura, en las creencias y en la religión del pueblo persa.

<sup>247</sup> El tema de la palmeta es utilizado con frecuencia de la decoración de estucos de Ctésiphon.

libertad con que fue tratada dio lugar a múltiples combinaciones: palma o palmeta, "semipalma"<sup>249</sup>, "doble palmeta"<sup>250</sup>, convirtiéndose en uno de los motivos más populares de la decoración sasánida.

Asimismo los pueblos de Asia Menor harán buen uso de la palmeta, posiblemente porque también entre ellos continuó vigente su secular carácter de planta sagrada, símbolo de vida y fertilidad, y porque los contactos políticos y comerciales con Asiria difundieron temas mesopotámicos arraigados en el Arte Asirio; así en Siria durante el primer milenio antes de Cristo la decoración escultórica se inspira en el uso asirio. Esto se ve en Carchemis (Il. 46) y en Sakchegözü (Il. 47), donde la influencia es aún más evidente<sup>251</sup>.

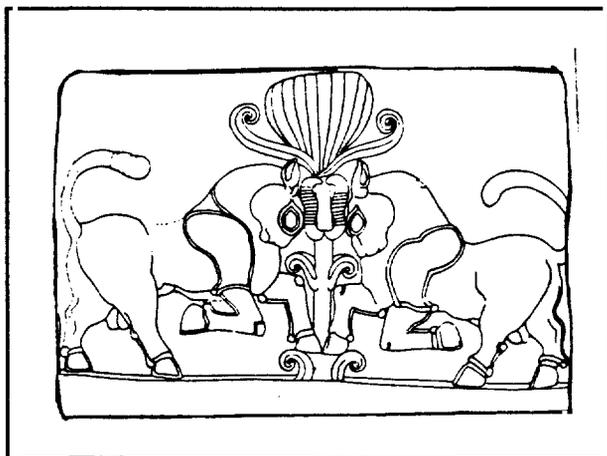
---

<sup>248</sup> Figura en las joyas y en los capiteles representados sobre un vaso de plata del Museo de Ermitage (San Petersburgo). Por otra parte Koechlin ha señalado un motivo análogo en la decoración de una copa de época sasánida encontrada en Susa. PLISTER, R.- "Le Rôle de l'Iran dans los textiles d'Antioé". Ars Islamica. 1.948. (pág. 57).

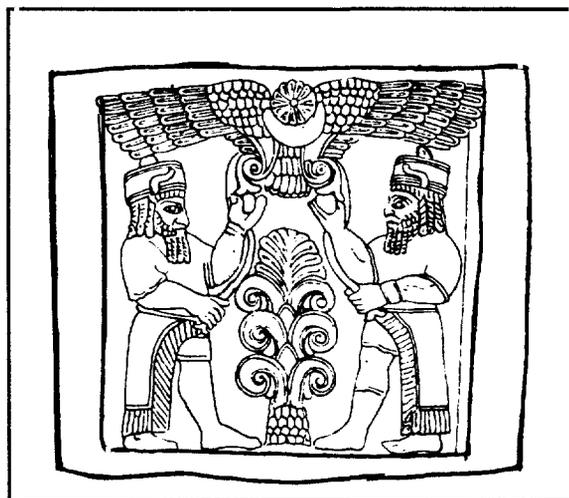
<sup>249</sup> Término utilizado por GHIRSHMAN, R.- "Irán: Partos y Sasánidas". Universo de las Formas. Madrid, 1.962. (pág. 189), que escribe: "es en los estucos donde prima sobre todo la riqueza de los temas geométricos y florales, y entre ellos: frisos de flores de loto, rosetas y semipalmas".

<sup>250</sup> Término empleado por PFISTER, R.- Ob. cit. (págs. 57 y 58), donde señala: "la doble palmeta aparece en un gran número de monumentos conocidos"... "se trata de uno de los motivos más populares creados por la decoración sasánida".

<sup>251</sup> En el museo de las Civilizaciones de Anatolia, en Ankara (Turquía) se conserva un relieve datado del siglo VIII a. J.C. en el que dos deidades flanquean un árbol sagrado.



Il. 46.- Relieves de Carchemish (Museo de Las Civilizaciones de Anatolia. Ankara)

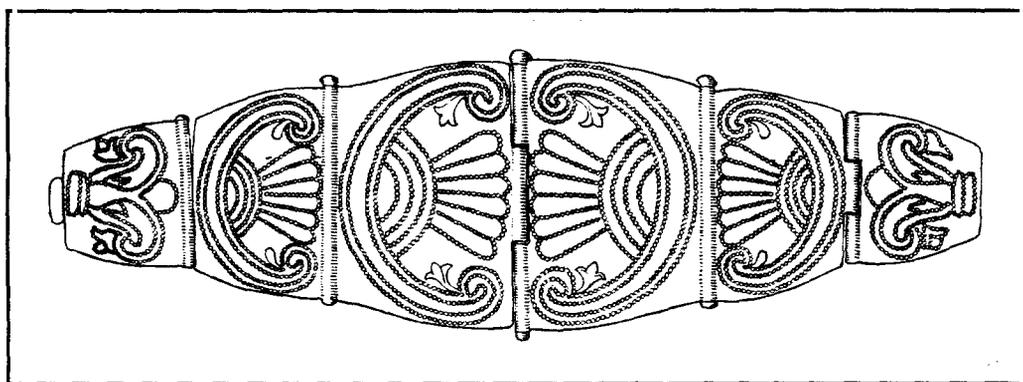


Il. 47.- Relieve de Sakchegözü (Museo de Las Civilizaciones. Ankara)

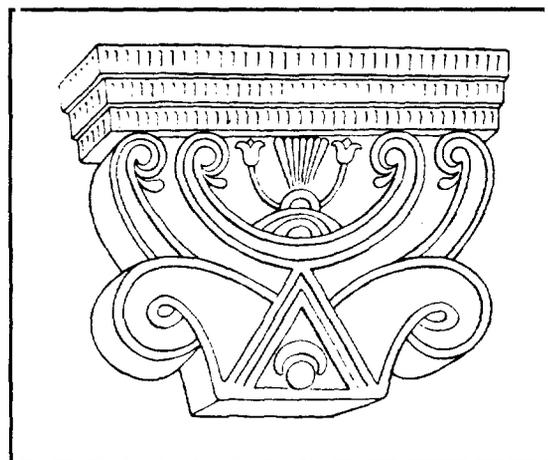
En Fenicia la palmeta es un motivo clásico en los marfiles<sup>252</sup>, y en Chipre adquirirá un puesto de relevancia dentro de su arte y una denominación propia: "palmeta chipriota", que lejos de ser un elemento decora-

<sup>252</sup> FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 341).

tivo fruto de la imaginación de los artistas chipriotas, se manifiesta como una elaboración o reinterpretación del árbol sagrado asirio; se encuentra en la orfebrería<sup>253</sup> (Il. 48), en bronce<sup>254</sup> (Il. 50), piezas de plata<sup>255</sup> y capiteles esculpidos (Il. 49).



Il. 48.- Brazaletes de oro. Chipre.



Il. 49.- Capitel de una pilastra chipriota.

<sup>253</sup> En el capítulo de la orfebrería merece especial mención un brazaletes de oro formado por seis piezas, decoradas cuatro de ellas con paletas chipriotas y las dos de los extremos y de tamaño más pequeño con sendas flores de lirio; esta pieza es considerada por Henri Frankfort, emblema de los lazos artísticos existentes entre Chipre y Fenicia.

<sup>254</sup> En cuanto a las piezas de bronce, destacamos el denominado "Cuenco de Curium" en el que grifos y esfinges flanquean el árbol de la vida; árbol sagrado representado aquí con la iconografía de la "palmera chipriota".

<sup>255</sup> Entre las piezas de plata hay que citar un cuenco procedente de Amathus, en cuya decoración se observa una combinación de figuras asiáticas y egipcias que flanquean el "árbol sagrado" aquí transformado en "palmeta chipriota".



IL. 50.- Cuenco de bronce, de Curium (Chipre).

Tampoco se puede olvidar que en los albores del primer milenio antes de Cristo la costa de Asia Menor recibió inmigrantes indoeuropeos -aqueos procedentes del Sur de Grecia, pertenecientes a la cultura micénica, ahora destruida por la invasión del pueblo dorio, forjadores en Grecia de la civilización helénica- que se asentaron y colonizaron aquella franja costera a la que

denominarán Jonia, cuya importancia política, económica y comercial fue en aumento durante siglos. Pues bien, también entre los jonios ocupó un lugar preferente aquella decoración de franjas florales formada por la combinación de flores de lirio o de loto y palmetas estilizadas, llegando a ser un tema importantísimo en la arquitectura<sup>256</sup>, y un elemento característico de su cerámica; elementos decorativos que los griegos harán suyos durante su fase orientalista<sup>257</sup>. Sin embargo antes de continuar investigando la presencia de la palmera y de la palmeta en el arte y las posibles connotaciones religiosas que estos elementos tuvieron o pudieron tener durante el primer milenio antes de Cristo en la civilización helénica, considero conveniente retroceder en el tiempo, cambiar de marco geográfico y dirigir la mirada hacia otro foco cultural que como Mesopotamia, también vivió el despertar de la Humanidad, me refiero al Valle del Nilo, cuyas condiciones climáticas y edafológicas favorecieron la presencia de la palmera.

Este árbol también está presente en el Arte Egipcio, sin embargo, no con la proliferación que cabría esperar si lo comparamos con otras plantas como el papi-

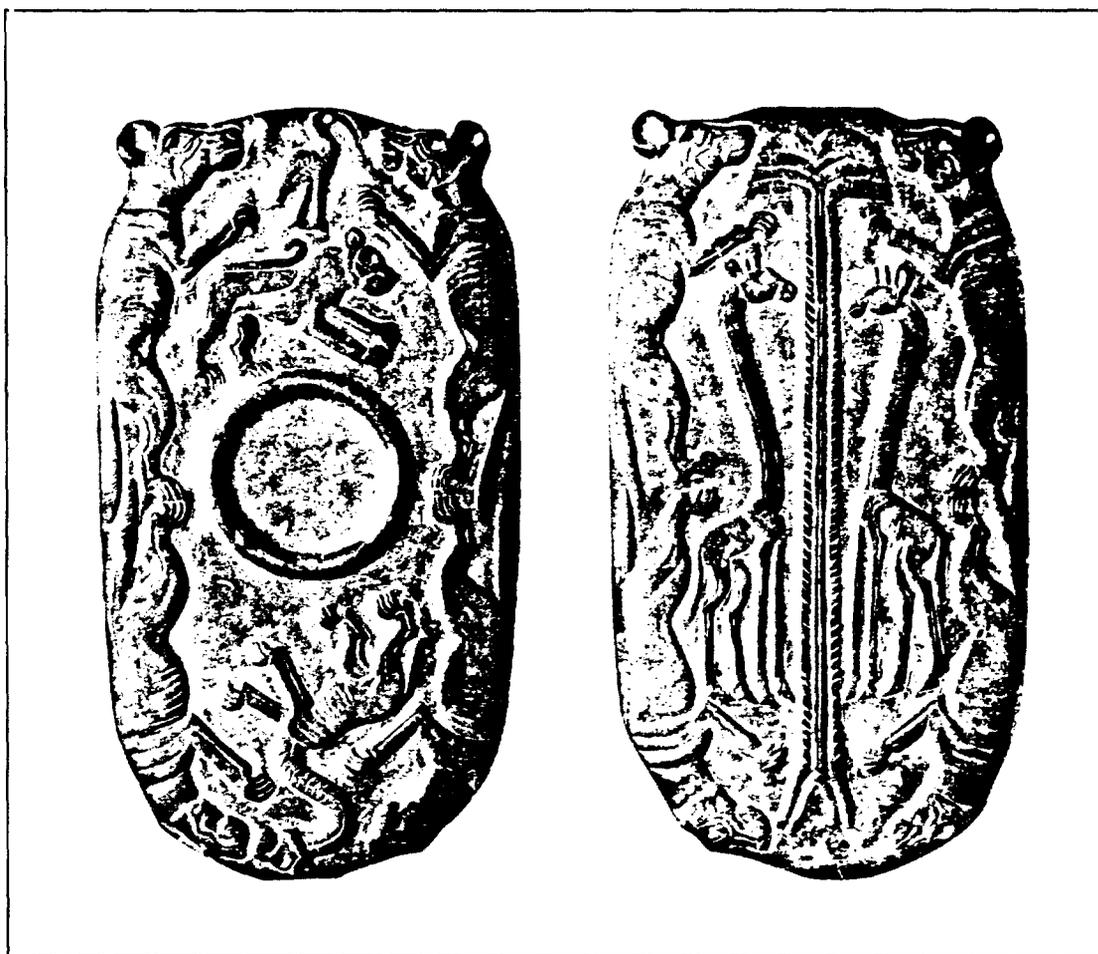
---

<sup>256</sup> IRWIN, J.- Ob. cit. (págs. 636, 637 y 640).

<sup>257</sup> La fase orientalista se identifica con el Período Arcaico. Siglos VII y VI a. de J.C.

ro, el loto y el lirio, quizás porque la palmera nunca gozo en Egipto del carácter emblemático y simbólico de aquellas flores.

La primera representación plástica de la palmera en el Arte Egipcio se encuentra en una paleta predinástica, denominada paleta de los Chacales (Museo del Louvre), (finales del III milenio a. J.C.), (Il. 51).



Il. 51.- Paleta de los Chacales (Museo del Louvre).

Tiene las dos caras esculpidas, representando en una de ellas a chacales y jirafas rodeando un platillo circular que ocupa la parte central, cuyo fin era el de diluir en el los ungüentos sagrados, mientras que en la otra cara se ve una palmera, que sirve de eje compositivo y está flanqueada por jirafas y chacales.

La simetría y la geometrización como soluciones adoptadas en esta escena (próximas a las empleadas en aquella misma época en Mesopotamia), e incluso el elemento vegetal, es decir, la palmera, son señales claras de la influencia oriental en Egipto, confirmada por los sellos encontrados en tumbas egipcias. El tema de esta paleta podría ser entendido perfectamente como una reinterpretación del tema mesopotámico de la "adoración del árbol sagrado". Más tarde, ya en pleno período dinástico la palmera servirá de modelo a ciertos capiteles denominados por ello "palmiformes" que aparecen en el complejo funerario de Abusir, coronando las columnas del templo alto de Sahure (Dinastía V, Imperio Antiguo -milenio III a.de J.C.-). Sin embargo será mucho después, durante el Imperio Ptolomaico (332 - 30 a. de J.C.) cuando estos capiteles palmiformes sean empleados con cierta profusión en la arquitectura religiosa; se encuentran en el templo de Horus en Edfú y en el de Isis en la Isla de Filae. También formó parte de la decoración pictórica de numero-

sas las tumbas tebanas<sup>258</sup> durante el Imperio Nuevo, (segunda mitad del II milenio a. J.C.), en todas con un sentido tremendamente naturalista; constituyen un fiel reflejo de la riqueza del valle y de los jardines egipcios, reductos de paz y frescor, a los que aspiraba acceder el difunto.

La presencia de la palmera en el Arte Egipcio tanto en la arquitectura como en la pintura no sugiere simbolismo alguno; no hay nada que relacione estas manifestaciones con aquellas otras mesopotámicas cargadas de connotaciones simbólicas. Sólo he encontrado un relieve en piedra caliza, de la dinastía XIX, (Il.52) procedente



Il. 52.- Relieve de Menfis. (Dinastía XIX).

258

En la tumba de Min-hakht en Sheikn Abd el-Gurna, de la dinastía XVIII (h. 1.480) aparece un jardín con palmeras (pintura sobre estuco); tumba de Arinefer en Deir el-Medineh, de la dinastía XX (h. 1.150), aparece el difunto arrodillado bebiendo agua a la sombra de una palmera datilera; tumba de Imennakht, en Deir el Medineh, dinastía XX (h. 1.200), representa la cosecha de lino y el jardín ideal del difunto y su esposa.

de Menfis, en el que se representa una escena de lamentaciones, que podría sugerir cierto simbolismo. En ellas se muestra a las plañideras presentando sus ofrendas al difundo, entre las que se encuentran largas hojas de palma, lo que podría significar: desde una referencia a la abundancia y riqueza, hasta un simbolismo de regeneración y vida.

El Arte Griego -manifestación plástica de aquel pueblo indoeuropeo, los dorios, que desde finales del II milenio antes de Cristo (siglo XII a. J.C.) y en sucesivas oleadas iniciaron la invasión y asentamiento de la península Helénica, creando una nueva civilización, en cuya gestación intervinieron diferentes factores: el espíritu dorio, el substrato cultural micénico y las influencias orientales- cuenta con obras de arquitectura, escultura y gran número de piezas cerámicas, que constatan la presencia de la palmera y de la palmeta; sin embargo hay que reseñar que ante la escasez numérica de la palmera destaca la abundancia de la palmeta, convirtiéndose ésta en un elemento típico de la decoración griega<sup>259</sup>.

Dado el papel relevante que el mundo clásico,

---

<sup>259</sup> ANGULO IÑIGUEZ, D.- Ob. cit. (pág. 80). En el capítulo que dedica a la decoración griega; escribe: "entre los temas vegetales figuran, sobre todo, la palmeta y el loto".

y en especial Grecia, ejerció sobre el cristianismo aportando temas iconográficos y conceptos filosóficos, con frecuencia extraídos de su mitología, considero especialmente importante la presencia de la palmera y de la palmeta en el Arte Griego, precisamente porque éste elemento vegetal seguirá vigente en plena Era Cristiana y llegará a ocupar un importante lugar en la decoración vegetal del Arte Medieval Europeo.

Su presencia e importancia en la decoración griega sugiere varias preguntas: ¿fue la palmeta un elemento decorativo creado por la fantasía e imaginación de los artistas griegos, o por el contrario fue fruto de la influencia oriental?, ¿fueron palma y palmeta meros elementos decorativos, o encerraron un determinado contenido simbólico? ¿vieron los griegos en la palmeta una abstracción de la palmeta?. Intentaré dar respuesta a estas interrogantes mediante la interpretación de los restos arqueológicos en donde palmera o palmeta están presentes, analizando con detenimiento su cronología, su emplazamiento, el tipo de construcción o de escultura, y buceando en la riquísima y compleja mitología griega.

La palmera en Grecia era el símbolo de Apolo<sup>260</sup>, aquel dios hijo de Zeus y Leto<sup>261</sup> nacido en De-

---

<sup>260</sup> RÉAU, L.- Ob. cit. (pág. 132). El autor indica además que los griegos veían en este árbol un símbolo de la victoria.

los; niño precoz, que a la tempranísima edad de cuatro días pidió un arco y unas flechas y se dirigió al Monte Parnaso donde acechaba la serpiente Pitón (enemiga de su madre), hiriéndola gravemente con sus flechas. Pitón moribunda, huyó a refugiarse al cercano Oráculo de la Madre Tierra, en Delfos, pero Apolo se atrevió a seguirla al interior del santuario y allí la mató; hecho que causó la ira de su padre, Zeus. Más tarde, Apolo se hará merecedor nuevamente de la ira paterna, cuando en venganza por la muerte que Zeus infligió a Asclepio (el médico), hijo de Apolo, éste mató a sus armeros, los Cíclopes. Entonces Zeus le hubiera desterrado, pero la intervención de su madre Leto, consiguió reducir la sentencia a siete años de trabajos forzados en los rediles del rey Admeto de Feres; sentencia que Apolo cumplió con humildad y que le permitió expiar su falta y purificarse, pasando después a ejercer en Delfos su ministerio profético, anunciando a los hombres la voluntad de su padre y contribuyendo de esta manera a establecer un orden moral sobre la tierra. "Pretendía hacer pública la voluntad y el propósito de Zeus, en cuanto eran reveladas por Apolo a través de la Pitia"<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> Los griegos le hicieron hijo de Leto, conocida en Palestina meridional y en Egipto como Lat, diosa de la fertilidad de la palmera. GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". Tomo I. Madrid, 1.987, (págs. 66 y 90).

<sup>262</sup> JAMES, E.O.- "Historia de la Religiones". Madrid, 1.962. (pág. 291).

La fundación del famoso santuario oracular de Delfos se hunde en la oscuridad, ya que era el más antiguo santuario de Grecia, remontándose a la época micénica, y probablemente el origen de éste oráculo estuviera en Anatolia<sup>263</sup>. Los griegos reconocían que Apolo era un recién llegado a Delfos, donde había sido precedido por la Madre Tierra, pero ya en época homérica (siglo VIII a. J.C.) se había convertido en un centro de culto del dios Apolo. Tal vez la leyenda de la muerte de la serpiente Pitón pudiera indicar la victoria del dios ario (o lo que es igual, del pueblo dorio) sobre la deidad existente (es decir, la población autóctona), y la consagración al dios Apolo de la palmera -árbol de profunda significación religiosa en todo Oriente, símbolo de las fuerzas reproductoras de aquella diosa Madre Tierra, y emblema de fertilidad y vida- una forma de indicar la continuidad de este santuario oracular, pero bajo la advocación del dios vencedor, de Apolo. Esta deidad era para los griegos el dios de la luz<sup>264</sup>, de la salud tanto del cuerpo como del alma, de la música (por la acción benéfica que esta ejerce sobre el espíritu humano), de la verdad, del saber y de la profecía. Procuraba la prosperidad de los hom-

---

<sup>263</sup> JAMES, E.O.- Ob. cit. Este autor en la página 286 esgrime la hipótesis del origen anatolio del Oráculo de Delfos, consagrado a la Madre Tierra.

<sup>264</sup> Apolo, dios puro de la luz por su capacidad para disipar toda clase de tinieblas, llegó con el tiempo a ser identificado con otra deidad, Helio, el dios sol.

bres, protegiéndolos contra las enfermedades (en especial las epidemias), prestando protección a los ganados y campos, también se le consideraba guía y amparo del navegante. Apolo, por tanto, protegía al hombre contra el mal; concepto que en el orden espiritual significaba que era quién preservaba al hombre de la corrupción y del vicio, y el que otorgaba la salud del alma. Tenía el poder de purificar al delincuente arrepentido de la mancha de su delito, considerado como una enfermedad que nublaba la lucidez del espíritu, perturbando el entendimiento, mediante la expiación del delito, tal y como hiciera el mismo Apolo. Su labor profética desempeñada en Delfos reviste, ante todo, un carácter puramente ético puesto que su fin no es otro que el de anunciar a los hombres la voluntad de su padre, Zeus.

Si en los orígenes de este mito, primó un concepto puramente físico, éste fue modificándose lentamente tendiendo a prevalecer el significado moral<sup>265</sup>; de manera que Apolo, el dios puro de la luz, se fue convirtiendo con el tiempo en dios de la pureza espiritual y moral, y como consiguiente, del orden, del derecho y de la legalidad.

---

<sup>265</sup> GRIMAL, P.- "Diccionario de Mitología Griega y Romana". España. 1.984. (pág. 37).  
Escribe: "Apolo se convirtió poco a poco en el dios de la religión órfica, y a su nombre se asoció todo un sistema mitad religioso, mitad moral que prometía a sus iniciados la salvación y la vida eterna".

Entre las plantas que le fueron especialmente consagradas estaban el laurel y la palmera, según la leyenda por haber nacido debajo de uno de estos árboles, sin embargo considero que tras esta pueril interpretación puede esconderse otra algo más compleja, y haber influido el simbolismo secular de este árbol, emblema de vida en todo Oriente. El hecho de que la palmera estuviera consagrada a Apolo sugiere la idea de la adopción y reelaboración por el hombre griego de aquel símbolo antiquísimo de origen sumerio, pues la palmera en Grecia como símbolo de Apolo seguirá conservando el carácter de vida y de regeneración que ya poseía, dado que nadie mejor que esta deidad para sanar y purificar cuerpos y almas, para vencer a la enfermedad y al vicio, para devolver al hombre su pureza espiritual y corporal, la salud, en definitiva la vida. Tal vez por esto, los griegos llamaron a la palmera "*phoenix*", como a aquel ave mítica y sagrada que según la leyenda después de morir resurgía de sus propias cenizas, y evocaba a los griegos la idea de inmortalidad.

El Arte Griego inicia su andadura en el período "Geométrico", un período oscuro, eminentemente dorio, en el que ni la palmera, ni la palmeta están presentes, y el que sólo quedan piezas de cerámica, denominada

"Dypylon"<sup>266</sup>. El segundo período, "Arcaico" (siglos VII y VI a. J.C.) coincide con la gran colonización griega (750 - 550 a. J.C.) que aunque iniciada por las ciudades de Asia Menor, pronto la propia Grecia tomó el protagonismo; Grecia, agricolamente pobre y superpoblada verá en la emigración primero, y en la creación de una industria artesanal y de su comercio, después, la salida a su difícil situación socio-económica. El Mediterráneo occidental asistirá a la fundación de nuevas colonias; en Hispania, Italia meridional y Sicilia nacerán polis que aunque políticamente independientes seguirán manteniendo durante siglos lazos económicos, culturales y artísticos con sus metrópolis. Durante este período las influencias orientales, claramente perceptibles, serán lentamente asimiladas y reinterpretadas por el artista griego. Es precisamente durante este período Arcaico cuando la palmera y la palmeta hacen su aparición en el Arte Griego, tanto en arquitectura, como en escultura y en cerámica; presencia que se prolongará a lo largo de los siguientes períodos: clásico, post-clásico y helenístico.

Los restos arqueológicos permiten comprobar la existencia en la decoración arquitectónica de frisos

---

<sup>266</sup> La cerámica denominada "Dypylon", es una cerámica de estilo sencillo y esquemático cuya decoración se distribuye en zonas horizontales en las que dominan los temas geométricos y las figuras animadas, que se simplifican y quiebran como queriendo convertirse en formas geométricas.

decorativos, cornisas, acróteras y antefijas el tema de la palmeta, a veces como elemento exclusivo y otras combinada con estilizadas flores de loto; ésta decoración vegetal combinada aparece en el Santuario de Hera en la Magna Grecia<sup>267</sup>, en los Tesoros de los Santuarios de Delos<sup>268</sup> y Delfos<sup>269</sup> (Il. 53) en Grecia (todos pertenecientes al siglo VI a. J.C.). También en la arquitectura del siglo IV a. J.C.<sup>270</sup> se encuentra de nuevo la palmeta; la vemos en el friso decorado del pórtico norte del Erecteion (Atenas) (420 - 393 a. J.C.) (Il. 54), en el templo de Apolo y formando parte del entablamento del tholos<sup>271</sup> de los santuarios de Delfos y de Epidauro (Il.55)

---

<sup>267</sup> Para CHARBONNEAUX, J. MARTIN, R. y VILLARD, F. autores de la obra "La Grecia Arcaica". Madrid, 1.969. (pág. 188), la aparición de una guirnalda de palmetas y flores de loto en un santuario de estilo dorio no es extraño, precisamente por ser una obra de las colonias de Italia: "colonias más directamente asociadas a las tradiciones jónicas como consecuencia de sus orígenes diferentes".

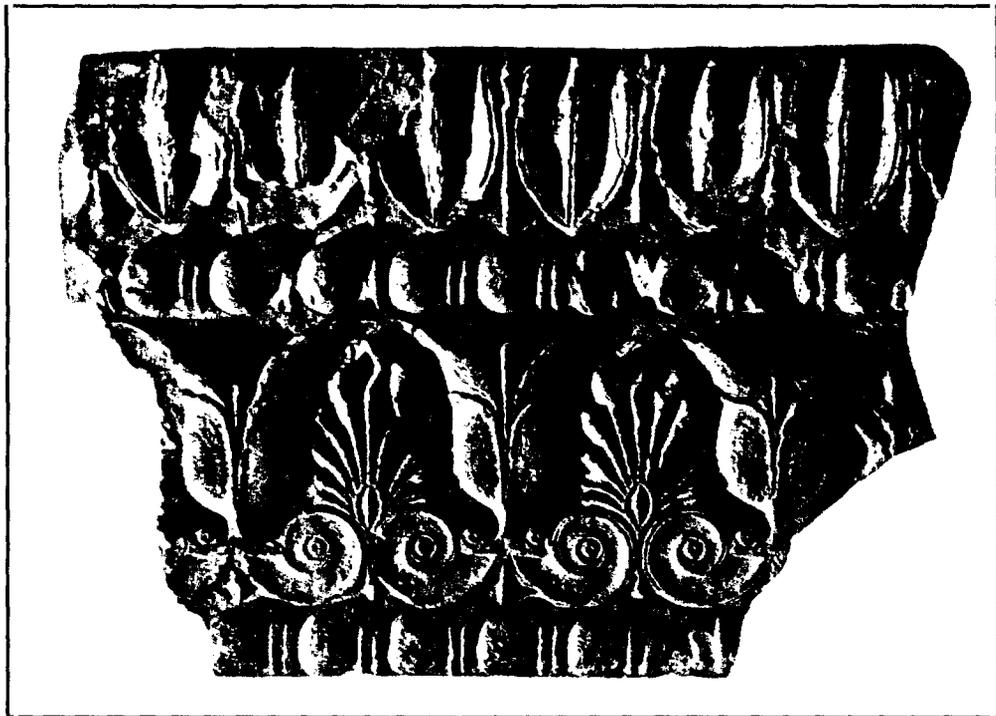
<sup>268</sup> En el Santuario de Delos se rendía culto al dios Apolo, y junto con Delfos fueron los dos grandes santuario dedicados a este dios. Del Tesoro de Delos, edificado en el siglos VI a. J.C. "solo quedan unos fragmentos, pero en ellos se aprecia un friso esculpido en su entablamento, con una decoración de palmetas y flores de loto que constituye el más original de los adornos". CHARBONNEAUX, J, MARTIN, R. y VILLARD, F.- Ob. cit. (pág. 195).

<sup>269</sup> El Santuario de Delfos estaba consagrado al dios Apolo, en su interior albergaba un Tesoro que fue construido en el siglo VI a. J.C., conocido con el nombre de "Tesoro de los Sifnos". De su arquitrabe y cornisa aún se conservan fragmentos en el Museo de Delfos, y en ellos se puede ver una decoración de palmeta y flores de loto.

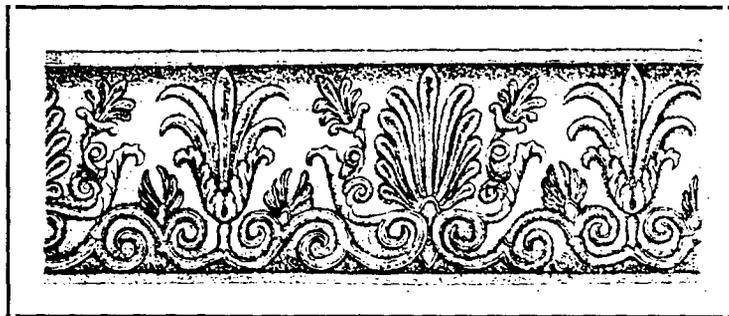
<sup>270</sup> En la terminología convencional que se utiliza para describir la etapas significativas del arte Griego, la fase "Siglo IV" se refiere normalmente sólo al período comprendido entre el año 400 y el 323 a. J.C. muerte de Alejandro Magno.

<sup>271</sup> El Tholos era una construcción religiosa de planta circular que se puso de moda en la primera mitad del siglo IV a. J.C.. Se desconoce su función, por lo que resultan enigmáticos, dando lugar a un sinfín de hipótesis. Sobre esto POLLITT, J.J.- "Arte y Experiencia en la Grecia Clásica" Bilbao. 1.987. (pág. 143), escribe: "el hecho de que el Filipeo de la época de Pausanias albergara estatuas de Filipo y su familia hace suponer que quizás este y otros tholos tuvieran algo que ver con el culto al difunto heroizado".

El Tholos del Santuario de Epidauro es el más brillante y expresivo, deslumbra por su riqueza decorativa que se puede contemplar en el museo del propio santuario.

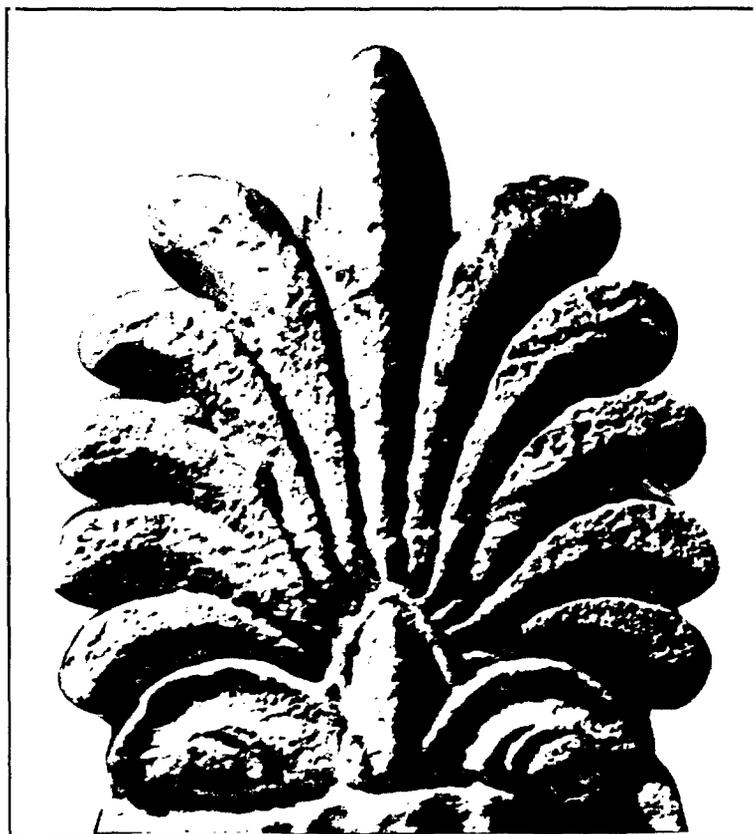


Il. 53.- Friso. Tesoro del Santuario de Delfos (Grecia).



Il. 54.- Friso del Pórtico Norte del Erecteion (Atenas).

(en el que se rendía culto compartido a Asclepios, el médico, hijo de Apolo, y al propio Apolo).



Il. 55.- Palmeta de antefija. Templo de Asclepios en Epidauró (Grecia).

Por otra parte, se cuenta con varias obras y referencias literarias dentro del mundo griego que nos permiten conocer la presencia de la palmera en su arte; así hay que citar entre los Tesoros jónicos (en cuyas fachadas se aprecia el gusto por la decoración esculpida)

el de Clazemere y el de los Massaliotas, que reemplazarán el capitel de volutas por el de palmas<sup>272</sup>. Y en la propia Atenas, Pausanias menciona la existencia de "una palmera de bronce" ideada por Calímaco para la cámara del Erecteion, donde se guardaba la imagen más antigua de Atenea Polias; palmera que serviría para llevar hasta el techo el humo de una lámpara que ardía frente a la imagen, pero que también pudo encerrar cierto simbolismo religioso<sup>273</sup>.

Resumiendo se puede decir que la palmeta y la palmera han tenido una larga aplicación en la arquitectura griega, al menos durante la sexta y cuarta centurias antes de Cristo, en especial en el interior de los santuarios dedicados al dios Apolo, como lo fueron Delos, Delfos y Epidauro, y en aquellos otros lugares en los que se percibe con mayor nitidez temas orientales, como en la costa jónica y en la Magna Grecia.

En el capítulo de la escultura, la palmeta aparece en algunas estelas funerarias griegas<sup>274</sup>. El em-

---

<sup>272</sup> El modelo es estos capiteles es sin duda egipcio, en opinión de CHARBONNEAUX, MARTIN, y VILLARD, ob. cit. (pag. 196).

<sup>273</sup> POLLITT, J.J.- Ob. cit. (pag. 114). El autor indica la posibilidad de que esta palmera encerrara un símbolo del antiguo aspecto de Atenea, diosa de la Naturaleza.

<sup>274</sup> GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A.- "El Capitel corintizante. Su difusión en la Península Ibérica". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid, 1.983. Escribe en la página 74: "La palmera aparece en las estelas funerarias griegas", sin embargo su iconografía no deja dudas: es una palmeta.

pleo de estelas funerarias se remonta a la época Arcaica, sustituyendo a las estatuas o a los vasos funerarios que se colocaban sobre las tumbas<sup>275</sup>; las estelas arcaicas consisten en un simple relieve de una persona representada de pie sobre la estrecha y larga superficie de la estela, cuyo remate es con frecuencia una gran palmeta a modo de frontón. Se puede observar una con estas mismas características, datada del siglo VI a. J.C. en el Museo Nacional de Nápoles.

Esta práctica, es decir, el empleo de estelas funerarias continuó en aumento y en plena vigencia hasta que a mediados del siglo VI a. J.C. cierta ley ateniense prohibiera el lujo en los monumentos funerarios, llegando incluso a fijar su valor<sup>276</sup>, lo que originó un paréntesis en el desarrollo de este tipo de escultura. Tras un largo lapso de tiempo reaparecen durante la segunda mitad del siglo V a. J.C., y desde entonces su desarrollo obedecerá no solo a las tendencias artísticas de la época, sino también a la evolución morfológica. Así aquel simple relieve pronto incrementó el número de personajes, que se vieron rodeados por elementos estructurales tales como

---

<sup>275</sup> El origen del empleo de estatuas o vasos funerarios sobre las tumbas, sin duda tuvo su origen en aquella antigua costumbre micénica de marcar las tumbas.

<sup>276</sup> De esta legislación informa un texto del orador Cicerón, tal y como nos lo indica Basilio PETRAKOS, autor de la Guía del Museo Nacional de Atenas, editada en Atenas 1.985 (pág. 76)

pilastras y frontones. También en este segundo momento se constata la presencia de palmetas en las estelas funerarias, pero sin ocupar aquel lugar preeminente de las arcaicas; así en cornisas y antefijas de frontones suele aparecer la palmeta, bien como tema exclusivo o combinada con flores de loto; sirva de ejemplo la estela nº 715 de Salamina (o de Egina) considerada del 430 a. J.C. cuya parte frontal superior remata en una cornisa decorada con un relieve de palmetas y flores de loto<sup>277</sup>.

En cuanto a la cerámica, hemos de decir que la palmeta desempeñó en este campo un papel mucho más importante que en la arquitectura y en la escultura, por ello la cerámica constituye el medio más apropiado para estudiar su evolución estilística e incluso su origen. Se puede decir que acompaña desde el principio al fin el desarrollo de la cerámica griega. Los vasos de "figuras negras" primero, y los de "figuras rojas" después, emplean con profusión este elemento vegetal, en el que se puede observar una evolución en el desarrollo de sus formas.

La palmeta y la palmera aparecen en la cerámica por primera vez, como ya se ha dicho, en el período

---

<sup>277</sup> PETRAKOS, B.- Ob. cit. En la amplia descripción y comentario de esta estela apunta el posible origen jónico (de las Cícladas) del artista.

Arcaico, y siendo la palmeta un elemento muy frecuente ha inducido a algunos investigadores a afirmar que durante el período Arcaico domina en la cerámica la flora de palmetas y capullos de loto heredada de Oriente<sup>278</sup>; aseveración que no es totalmente exacta, puesto que la cerámica de Corinto<sup>279</sup> no emplea este elemento decorativo, aunque si aparece en la cerámica de "figuras negras"<sup>280</sup>, donde sin duda llega a adquirir un papel importante, y donde también se halla presente el árbol de la palmera, como un elemento más de la composición figurada, tal y como se puede observar en el ánfora de Exequias, pieza del segundo cuarto del siglo VI, que recoge el tema del suicidio de Ajax en la que se introduce una palmera en la composición, "concesión tal vez al gusto jónico"<sup>281</sup>. En

---

<sup>278</sup> JACOBSTHAL, J.- "The Ornamentation of Greek Vases" The Burlington Magazine. Number 169, vol. 47. 1.925. (pág. 69).

<sup>279</sup> La cerámica del período Arcaico se inicia en la cerámica de Corinto (centro comercial del istmo). Es una cerámica de arcilla clara sobre la que resalta la decoración que se distribuye en zonas. Los temas son leones, carneros, esfinges, arpias, centauros... Desde el punto de vista técnico introduce una cierta policroma al mezclar con el negro de carbón, óxidos metálicos y obtener un color violáceo, y al emplear el blanco en las carnes. Los avances técnicos de esta cerámica serán aprovechados por los alfareros atenienses del siglo VI a. J.C. que crearán un nuevo tipo de cerámica, conocida por el nombre de "Figuras Negras".

<sup>280</sup> Los ceramistas atenienses crearán en el siglo VI a. J.C. un nuevo tipo de cerámica. Dejando al descubierto el color rojizo de la arcilla dibujarán sobre ella los contornos negros de las figuras. El cuerpo del vaso se convertirá en un verdadero cuadro capaz de acoger toda clase de temas, que serán narrativos (funerarios, epopeyas, etc.

Pues bien, esta técnica inventada en Atenas se difundirá lentamente a lo largo de la centuria por toda Grecia, e incluso por la costa de Asia Menor, llegando a Jonia. Su ámbito de difusión fue tal que pronto dejó Atenas de ser la única escuela, y así se puede hablar de las Figuras Negras de la escuela de Gane; sin embargo hay que constatar que ya durante la segunda mitad del siglo VI la cerámica jónica no proviene de un único centro sino de una serie de talleres pequeños dispersos desde Asia Menor hasta Etruria, de irradiación limitada, pero todos con el mismo aire familiar. (CHARBONNEAUX, J, MARTIN, R y VILLAR, F.- Ob. cit. (pág. 93).

<sup>281</sup> CHARBONNEAUX, J.; MARTIN, R. y VILLARD, F.- Ob. cit. (pág. 102).

esta cerámica, en la que lo narrativo desplaza a lo puramente decorativo, las palmetas sirven para formar franjas horizontales que enmarcan el espacio figurado, sirva como ejemplo la crátera del Pintor de los Nióbides (460 -450 a. J.C.) (Museo del Louvre).

Especial mención merece una hidria jónica de Italia, del Pintor de la hidrias de Caere (Il. 56) (Museo



Il. 56.- Hidria. "Pintor de las hidrias de Caere" (Museo del Louvre).

del Louvre) en la que se observa una decoración floral de palmetas y lotos del más puro estilo oriental<sup>282</sup>; estamos ante aquel tema asirio rastreado hasta el Próximo Oriente, que Jonia asimiló y difundió<sup>283</sup>. Sin embargo, es en la cerámica de "figuras rojas"<sup>284</sup> donde la palmeta, más o menos estilizada según el pintor, adquiriera mayor importancia; ella distribuye y reparte en distintas zonas los temas figurativos, e incluso llega a decorar sola o combinada con espirales, volutas y lotos toda la superficie del vaso, convirtiéndose en el único tema decorativo de numerosas piezas cerámicas, como se puede apreciar en varios vasos del Museo Británico<sup>285</sup>.

Por lo tanto, en lo referente a la cerámica griega se puede concluir que las cenefas con decoración

---

<sup>282</sup> El autor de esta pieza es un ceramista jonio de acusada personalidad instalado en Etruria (región de la antigua Italia que se extendía entre el Tíber, los Apeninos y el mar Tirreno), por lo que su cerámica responde a las características de la escuela de Jonia y tiene un carácter especialmente decorativo, e incluso las mismas escenas figuradas están con frecuencia desprovistas de significado, como sucede con la pieza del Louvre.

<sup>283</sup> El tipo convencional de decoración a base de franjas de palmeta y lirios combinados, variante asiria del modelo original egipcio de lotos y lirios estilizados, "enraizó hondamente en Asia Menor llegando a ser importantísimos en la arquitectura de los jonios. Fue en Asia Menor donde los griegos durante su fase orientalista en el siglos VI a. de J.C. lo hicieron propio"... IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640).

<sup>284</sup> La cerámica de las Figuras Rojas responde a una nueva técnica de invención ateniense, en la que en lugar de pintar siluetas sobre la arcilla dejando desnudo el fondo del vaso, es el fondo del vaso el que se recubre de pintura negra, y son las figuras las que se dejan en claro y toman el color de la arcilla. Permitía una mayor captación de los detalles anatómicos, el estudio del ropaje, de las actitudes, etc. Comienza en el último cuarto del siglo VI a. de J.C.

<sup>285</sup> Citemos las piezas atribuidas al pintor Oltos, Duris y a aquella otra atribuida a la escuela de Meidas.

floral de palmetas, o de palmetas y capullos de loto -tema nacido en el Arte Asirio y difundido por el Próximo Oriente- encontró en Jonia un lugar de acogida, desde donde se irradió hacia Occidente. Por otra parte se ha de constatar que este tema de las palmetas, dominante durante el período Arcaico (cerámica figuras negras) no permaneció inalterable, sino que se enriqueció paulatinamente, y a mediados del siglo V a. de J.C. aparecieron temas florales más vigorosos, dotados de mayor ritmo y movimiento, que parecen apartarse gradualmente de su contenido vegetal y de su simbolismo original<sup>286</sup>.

El hecho de que el mundo griego en su fase orientalista se sintiese cautivado por el pensamiento filosófico y por el arte del Próximo Oriente -donde la asociación palmera/palmeta era un hecho incuestionable y donde este elemento vegetal gozaba de un profundo contenido simbólico- sin duda influyó en el Arte Griego, primero durante los siglos VII y VI a. J.C., adoptando técnicas e iconografías, y después reelaborándolas. La palmeta, lejos de ser fruto de la imaginación de los artistas griego, se muestra como un tema de clarísima in-

---

<sup>286</sup> JACOBSTHAL, P.- "The Ornamentation of greek vases". The Burlington Magazine. Number 269. Vol 47. 1.925. En la pág. 70 indica que la decoración floral de palmeta y capullo de loto ha sido heredada de Oriente y que esta flora oriental fue paulatinamente apartándose de su contenido vegetal y de su simbolismo original.

fluencia oriental, procedente de Jonia, y reelaborado por el espíritu heleno. Sin duda, todo ello debió influir entre los seguidores de Apolo, para los que la palmera, árbol consagrado a aquella deidad, seguirá conservando el carácter de vida y regeneración que ya poseía en Oriente, pues ningún dios griego mejor que Apolo para sanar y purificar cuerpos y almas, para vencer a la enfermedad y al vicio, para devolver al hombre su pureza espiritual y corporal, en definitiva la salud, la vida. Por ello los griegos vieron en este árbol, al que con razón llamaban "fénix" una clara alusión a la vida y regeneración, e incluso a la pureza espiritual y moral, al orden, al derecho y a la legalidad.

El hecho de que la palmeta aparezca preeminentemente formando parte de la decoración arquitectónica de tesoros, templos y tholos de Santuarios dedicados al culto del dios Apolo sugiere la posibilidad de que los griegos consideraran a la palmeta una abstracción de la palmera, poseyendo aquella el mismo carácter simbólico que el árbol. La idea de vida y regeneración atribuida a la palmeta parece apoyada por la presencia de este elemento pseudovegetal en estelas funerarias donde la alusión a la vida y a la regeneración del alma son temas apropiados.

Entre los romanos la palma era símbolo de victoria<sup>287</sup>. Tal vez por ello la escultura romana, vehículo para expresar los ideales políticos y el espíritu imperialista de aquella gran potencia militar, no dudó en emplear este elemento vegetal; así entre las figuras alegóricas, producto de la inventiva romana, aparece con cierta frecuencia, la victoria -mujer alada que sostiene en su mano una larga rama de palma- formando parte de la decoración escultórica de la arquitectura civil, especialmente en los arcos de triunfo<sup>288</sup>.

La palmeta también está presente en el Arte Romano, bien formando parte de la decoración arquitectónica religiosa en frisos y antefijas, bien como elemento de la decoración de estelas funerarias y sarcófagos<sup>289</sup>.

El tema de la palmera y su complejo simbolismo no fue exclusivo de las culturas paganas, ya que el cristianismo, fiel a su pauta de cristianizar símbolos paganos, lo incorporó a su repertorio iconográfico; así la rama de palma, el árbol y su abstracción, la palmeta, se

---

<sup>287</sup> FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956. (pág. 40).

CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 353). Escribe: "emblema clásico de fecundidad y de victoria".

<sup>288</sup> Citemos como muestra el Arco Honorífico de los Severos (Leptis Magna). Museo de Trípoli, y el Arco de Constantino (donde las bases de las columnas están adornadas con victorias y prisioneros bárbaros).

<sup>289</sup> Encontramos palmetas formando parte de la decoración de un relieve funerario del un magistrado del circo. Vaticano, (Depósito del Museo Laterano); en las Tumba de los Haterii. Vaticano (Depósito del Museo Laterano). BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma. Centro de Poder". Un verso de las Formas. Madrid. 1970. Pág. 263 (fig. 294) y pág. 217 (fig. 242) respectivamente.

convirtieron en símbolos cristianos capaces de albergar conceptos fundamentales de la nueva religión. Son numerosos los medievalistas que como Pérez Rioja, Ferguson, Chevalier, Gheerbrant, Cirlot, Reau, ... dan constancia de esto. Para Pérez Rioja<sup>290</sup> y Ferguson<sup>291</sup> **la rama de palma**, emblema de victoria entre los romanos, conservó este concepto en el simbolismo cristiano al evocar el **triunfo del mártir sobre la muerte**. Chevalier y Gheerbrant<sup>292</sup> consideran a aquella palma de los mártires, **prefiguración del drama del Calvario y de la Resurrección de Cristo**; en un sentido más amplio, **símbolo de la inmortalidad del alma y de la resurrección de los muertos**; simbolismo, este último también manifestado por Cirlot<sup>293</sup>.

Pero si la rama de palma poseía este amplio abanico de significados, la palmera, árbol sagrado por excelencia y símbolo del misterio de la vida desde los albores de la civilización mesopotámica, poseyó uno propio; los cristianos vieron en aquel árbol la forma perfecta de representar el Paraíso, como indica Réau<sup>294</sup>. La

---

<sup>290</sup> PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 333 y 334).

<sup>291</sup> FERGUSON, G.- Ob. cit. (pág. 40).

<sup>292</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 578).

<sup>293</sup> CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 457).

<sup>294</sup> RÉAU, L.- Ob. cit. (pág. 132).

idea de considerar a la palmera el Árbol del Paraíso por excelencia, obviamente induce a relacionarlo con el Árbol de la Vida, con el Hom iraní<sup>295</sup>. La existencia de este árbol mítico es recogida en el Libro del Génesis (2.IX) que menciona la existencia de dos árboles plantados por el propio Yahvé en medio del Jardín del Edén; árboles de trascendental importancia para el hombre, pues si uno de ellos, el del Conocimiento o árbol de la Ciencia del Bien y del Mal está relacionado con el drama de la caída del hombre; el otro, el árbol de la Vida, del que fueron alejados Adán y Eva por su falta, "considerado símbolo del tiempo en que les será permitido el acceso al nuevo Paraíso y a la inmortalidad"<sup>296</sup>, concedía la inmortalidad a quién comiera sus frutos y significaba el goce de la plenitud espiritual<sup>297</sup>. En otras palabras, si el árbol del Conocimiento representaba la muerte; el de la Vida, por el contrario simbolizaba la victoria, el triunfo sobre ella. Es cierto que en el Génesis no se identifica el Árbol de la Vida con la palmera, ni siquiera se

---

<sup>295</sup> BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.989. (pág. 49). Escribe: "Diversos árboles bíblicos corresponden a nociones de tradición universal. Esta en primer lugar, naturalmente, el Árbol de la Vida que tiene como homólogo el hom iraní"... "EL Arbol de la Vida a semejanza del hom iraní, del manzano del jardín de las Hespérides, etc, puede dar la inmortalidad..."

<sup>296</sup> CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- Ob. cit. (pág. 343).

<sup>297</sup> Tal vez por esto PIJOAN, J. entiende que la palmera era para los primeros cristianos símbolo de plenitud. "Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino", Summa Artis, Tomo VII. Madrid, 1.974. (pág. 85).

hace mención de dicho árbol, sin embargo recordemos que este texto recogió antiguas tradiciones; unas mesopotámicas, como aquella del Árbol de la Vida del Paraíso Babilónico, identificado con una palmera<sup>298</sup>, y otras propiamente hebreas, que aportaron su literatura al Antiguo Testamento, como el documento llamado Yahvista, obra de un sacerdote que en el siglo IX a. J.C. procedió a la revisión del Génesis y que en su deseo de hacerlo más asequible al entendimiento popular introdujo el árbol del Conocimiento, ubicándolo junto al de la Vida en medio del Jardín del Edén, para explicar el pecado original. Quizás la ausencia de explicitud en los textos bíblicos, de la palmera como árbol mítico de la vida, se debió simplemente a que su asociación era tan clara, tan evidente, estaba tan profundamente enraizado en la tradición de aquellos pueblos orientales que su identificación quedaba sobreentendida.

Todo ello explica la atracción que el tema del árbol de la vida ejerció a lo largo de la Historia del Arte, ocupando una posición preeminente no sólo en las culturas del pasado, desde tiempos neolíticos, sino que

---

298 Este tema está tratado en profundidad por George LECHLER en un artículo ya citado. Repetidas veces en este artículo identifica el autor a la palmera con el mítico árbol de la vida; así escribe en la pág. 379: "algunas veces las palmeras son obviamente simplificaciones del árbol de la vida"; pág. 381: "en la antigua tradición babilónica es árbol de la vida es llamado palmera y está simbolizado por una palmera pequeña"; pág. 394, "la pequeña palmera es símbolo del árbol de la vida"...

también cautivó el pensamiento cristiano durante un largo lapso de tiempo, como lo demuestra el hecho de que Padres de la Iglesia y teólogos hayan discutido esta cuestión en profundidad. Y ha sido y sigue siendo objeto de estudio de numerosos investigadores de historia del arte.<sup>299</sup>

El Arte Paleocristiano, manifestación plástica de las comunidades cristianas nacidas en el ámbito del vasto Imperio Romano, no fue ajeno al tema de la palmera, ni a su abstracción, la palmeta. Sobraban argumentos para que este árbol, con todo su bagaje emblemático, fuera incorporado en el vocabulario iconográfico cristiano.

En primer lugar se ha de tener presente que el cristianismo bebió en fuentes hebreas, y no se puede olvidar que el repertorio iconográfico judío contó con la presencia de este árbol. El pueblo judío de Palestina imbuido por las tradiciones oriental y helenística no dudó en utilizar la palmera o "lulah" en sus sinagogas<sup>300</sup>; aparece en relieves de dinteles de puertas (como se puede observar en la sinagoga de Cafarnaúl -Tell Hûm-, siglo III) y en pavimentos de mosaicos (como los de las

---

<sup>299</sup> Son numerosos los investigadores que han dirigido su estudio hacia el tema del Arbol de la vida. Citemos entre otros: WÜNSCHE, A.- "Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser". Ex Oriente Lux I. 1.905; WARD, W.A.- "The Seal Cylinders of Western Asia". Washington 1.910; LECHLER, ob. cit.

<sup>300</sup> El empleo de la palma en sinagogas queda testimoniado por varios investigadores: GRABAR, A. "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques: XI - 1.960, (pags. 51 y 53).; PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 29).

sinagogas de Nirim, cerca de Gaza, y de Beth Alfa) junto a otros signos de la fe judía, como el candelabro de siete brazos o "menorah", el limón palestino o "ethrog", el armario de la Thorá (donde se guardan los rollos de la Ley), los leones de Judá y la roseta de seis pétalos inscrita en un círculo; símbolos todos ellos que formaban parte del repertorio judío de imágenes sagradas o semisagradas, existentes a pesar de la prohibición mosaica<sup>301</sup>. Los judíos obviamente elaboraron un vocabulario simbólico, extremadamente interesante para nosotros porque es el vocabulario del primitivo cristianismo, tomado a su vez del paganismo<sup>302</sup>. Por otra parte, según la tradición hebrea las ramas de palmera se usaron para manifestar regocijo y victoria, y la mención que de este árbol se hace en varios textos bíblicos<sup>303</sup> testimonia la importancia

---

<sup>301</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 29).

<sup>302</sup> SHEPPARD, C. D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". Art Bulletin (March 1.969) (págs. 65 y 66). Sobre este punto, y en especial sobre el origen pagano de los símbolos judíos es imprescindible la consulta del artículo de André GRAVAR, "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques: XI. 1.960.

<sup>303</sup> DEUTERONOMIO 34.1,2,3.: "Subió Moisés desde los llanos de Moab al monte Nebo, a la cima del Pasga, que está frente a Jericó; y Yahvé le mostró la tierra toda, desde Galad hasta Dan / todo Neftali, la tierra de Efraim con Manases, toda la tierra de Judá, hasta el mar Occidental;/ el Negueb y todo el campo de Jericó, la ciudad de las palmas, hasta Segor;/ y le dijo Yahvé: "Ahí tiene la tierra que juré dar a Abrahán, Isaac y Jacob, diciendo: A tu descendencia se la daré; te la hago ver con tus ojos pero no entrarás en ella". Moisés el siervo de Dios murió allí en la tierra de Moab conforme a la voluntad de Yahvé".

JUECES 4.5: "Sentábase para juzgar debajo de la palmera de Débora, entre Rama y Bétl, en el monte de Efraín; y los hijos de Israel iban a ella a pedir justicia".

APOCALIPSIS 7.9: "Después de esto miré y vi una muchedumbre grande, que nadie podría contar, de toda nación, tribu, pueblo y lengua, que estaban delante del trono y del Cordero, vestidos de túnicas blancas y con palmas en sus manos".

que poseyó para el pueblo judío.

En segundo lugar, recordemos que la compleja mitología griega y sus símbolos (entre la que no se puede omitir la filosofía religiosa del dios Apolo y su doctrina de regeneración y redención del alma, ni la palmera, árbol consagrado a tal divinidad) se expandieron por todo Oriente durante la época Helenística, e influyeron profundamente en la nueva religión cristiana y en su expresión artística, especialmente en las tierras orientales del Imperio Romano. A esto hay que añadir que los temas de la palmera y de la palmeta, junto con su milenario contenido simbólico de fertilidad y vida, estaban hondamente arraigados en la conciencia colectiva de los pueblos del Próximo Oriente, tierra de símbolos y abstracciones.

En tercer y último lugar, tampoco se puede olvidar la notoriedad que el tema de la palma tuvo en el Arte Romano; el simbolismo de victoria que poseyó para aquel pueblo fue asumido con plena convicción por las comunidades cristianas, sobre todo después de los Edictos

---

SALMOS 92.12: "Florecerá el justo como la palmera, y crecerá como el cedro del Líbano".  
 CANTAR DE LOS CANTARES 7.7-8-9: "¡Qué hermosa eres, que encantadora, que amada, hija deliciosa!. Esbelto es tu talle como la palmera y son tus senos como sus racimos. Yo me dije: Voy a subir a la palmera a tomar sus racimos;"

EVANGELIO DE SAN JUAN 12.13: "Al día siguiente la numerosa muchedumbre que había venido a la fiesta, habiendo oído que Gases llegaba a Jesús, / tomó ramos de palmera y salió a su encuentro gritando: ¡Hosanna! ¡ Bendito el que viene en nombre del Señor y el Rey de Israel!."

de Milán (313) y Tesalónica (380) que supusieron la victoria definitiva de la religión cristiana sobre las demás religiones, es decir, sobre el paganismo<sup>304</sup>.

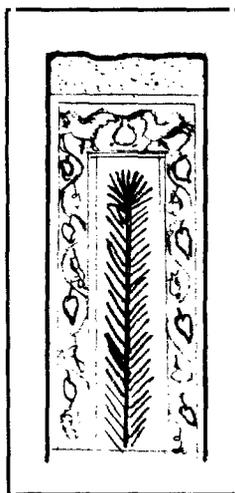
Es un hecho incuestionable que el Arte Cristiano, receptivo a los conceptos y formas paganas, a los modelos iconográficos de diferentes religiones orientales, empleó el tema de la palmera y el de la palmeta<sup>305</sup>, y conoció su simbolismo pagano que no dudó en emplear para expresar sus propios conceptos religiosos: **victoria sobre la muerte, resurrección**. Sin embargo no parece que este tema tuviera un peso específico en la iconografía cristiana durante las primeras centurias, a juzgar por la escasez de los ejemplos encontrados. A pesar de lo cual a través de ellos se puede rastrear su presencia tanto en Oriente como en Occidente y observar que su utilización lejos de tener unos fines exclusivamente estéticos y decorativos se debió a un propósito, el de expresar mediante signos, alegorías o prefiguraciones los fundamentos de la nueva ideología religiosa.

---

<sup>304</sup> Los edictos de Milán y Tesalónica supusieron la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo. Tras ellos se inicia una nueva iconografía cristiana, cuya presencia está confirmada plenamente en la época teodosiana por testimonios convergentes, tales como los mosaicos de iglesias, los frescos de los hipogeos, los relieves de los sarcófagos y los marfiles esculpidos. Sin embargo un gran número de temas habían arraigados profundamente en la comunidad cristiana y no sufrirán cambios sustanciales; así, lejos de concebirse la supresión de signos, símbolos o alegorías adoptados de otras religiones, seguirán vigentes en la simbología cristiana, que se enriquecerá con nuevas aportaciones.

<sup>305</sup> SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pag. 65) Escribe "La temática iconográfica en los primeros siglos del cristianismo incluye diferentes tipos de palmetas".

Comenzaremos por Siria, donde la arquitectura religiosa cristiana brilló con especial fulgor durante las primeras centurias de la nueva Era; en donde la existencia de una flora decorativa en los edificios cristianos es un hecho admitido sin discusión, que ya fue visto en el siglo XIX por el Conde de Vogüé que exploró Siria quedando impresionado, especialmente por la escultura ornamental. De aquel esplendor sólo han quedado ruinas; mencionemos la iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria) construida en el primer tercio del siglo V (429-430), pues entre sus fragmentos pétreos se han hallado dos pilares, que se creen pertenecen a la barandilla del presbiterio, y que están adornados por un dibujo de palma<sup>306</sup>. (Il. 57)



Il. 57.- Pilastra. Iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria)

---

<sup>306</sup> BUTLER, H. C.- "Ancient Architecture in Syria. Northern Syria". Leyden, 1.907. (págs. 85 y 85. Ilustración 94. C).

Otro interesante ejemplo lo constituye un capitel conservado en el Museo de Arte Bizantino de Atenas, del que se desconoce su cronología exacta, aunque es posible datarlo como obra de finales del siglo IV o primera mitad del V; repite el mismo tema en cada una de sus cuatro caras: una cruz flanqueada por medias palmetas de las que brotan pequeñas hojitas de hiedra (Il. 58). Aquí, el contenido simbólico de todos los elementos es incuestionable; la cruz, emblema de redención, refuerza su contenido con la presencia de la hiedra (inmortalidad, regeneración) y de la palmeta (regeneración, vida, victoria sobre la muerte, en definitiva, resurrección).



Il. 58.- Capitel bizantino. (Museo Arte Bizantino. Atenas)

En Egipto el Arte Copto también recoge el tema de la palmeta, que aparece formando parte de la decoración esculpida de algunas estelas funerarias y portadas de iglesias. Las estelas funerarias presentan las mismas características iconográficas (siglos V y VI); en ellas se advierte la permanencia de la figura del orante, generalmente flanqueada por dos pequeñas cruces o dos ángeles, cobijada bajo un arco en mitra sostenido por dos columnas, y en las enjutas aparecen palmetas. Las portadas de las iglesias (Il. 59), -que venían a constituir la entrada en una nueva vida, la entrada en el Reino de Dios, de igual forma que en la mitología pagana la estela era la puerta de la Región Fúnebre<sup>307</sup>- a veces tienen sobre el dintel una venera enmarcada por una cenefa de palmetas, cuya presencia no parece exclusivamente decorativa, pues si la venera es símbolo del bautismo, las palmetas podrían simbolizar aquí la generación del alma. También la palma esta presente en el Arte Copto, de ello da constancia un hermoso fuste de columna hallado en Saqqara (expuesto en el Museo de Arte Copto del Viejo Cairo), revestido todo él con hojas de palma, que enmarcan en la parte superior una cruz inscrita en un círculo (Il. 60).

---

<sup>307</sup>AL GAYET.- "L'Art Copto". Paris, 1.902. (pág. 87).



IL. 59.- Portada de Iglesia (Museo Arte Copto. Cairo).



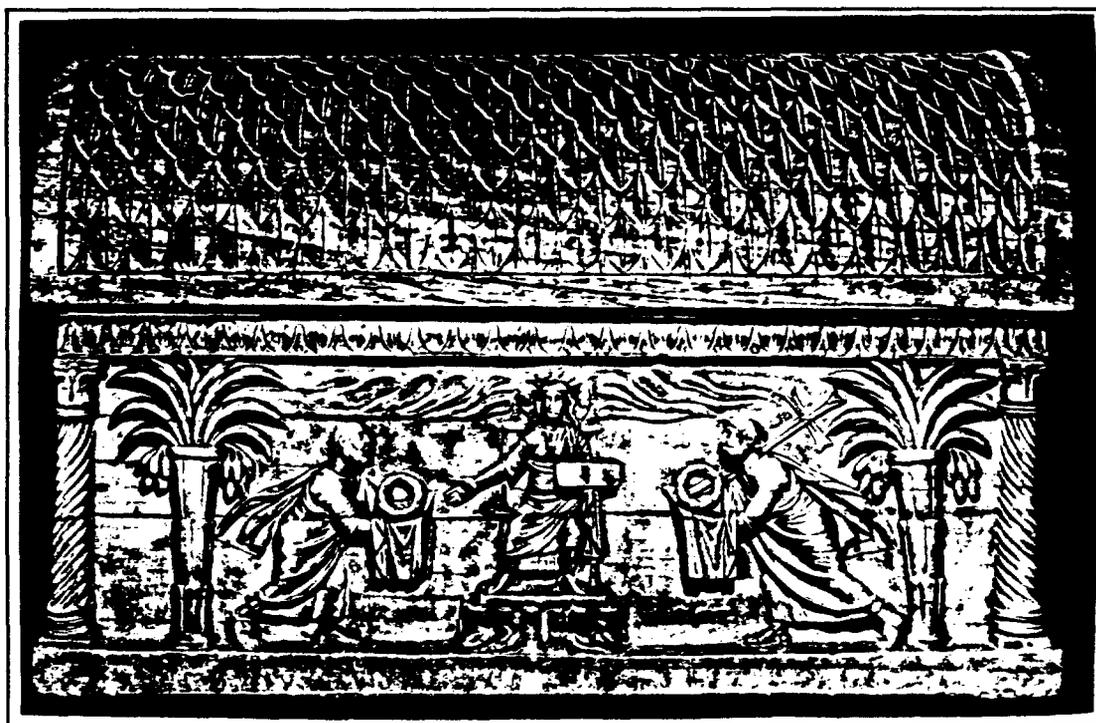
IL. 60.- Fuste de columna (Museo Arte Copto. Cairo).

En Occidente la hoja de palma y la palmeta son reemplazadas por la palmera colmada de racimos de dátiles. Se constata su presencia en varios sarcófagos de la ciudad de Rávena, en los que además de servir de marco a la escena central, completa su contenido simbólico; en dos de ellos (conservados, uno en el Museo Nacional y otro en la Catedral) el tema del que forma parte es el conocido como "Dominus legen dat", es decir, Cristo entregando la Ley de Dios a Pedro. Aparece Cristo sobre una roca que le sirve de pedestal, de la que manan los cuatro ríos del Paraíso (Il.61). El tercer sarcófago (ubicado en la iglesia de San Apolinar in Classe y datado como obra del siglo V) (Il. 62), lleva por tema el de los corderos comiendo hojas de vid que brotan de la cruz, inscrita en una corona de laurel. La presencia de la palmera colmada de frutos en estos sarcófagos es considerada por José Pi-joan<sup>308</sup> una clara alusión a la plenitud, sin embargo es-  
timo que su presencia evoca, con mayor claridad, la idea del Paraíso Celestial.

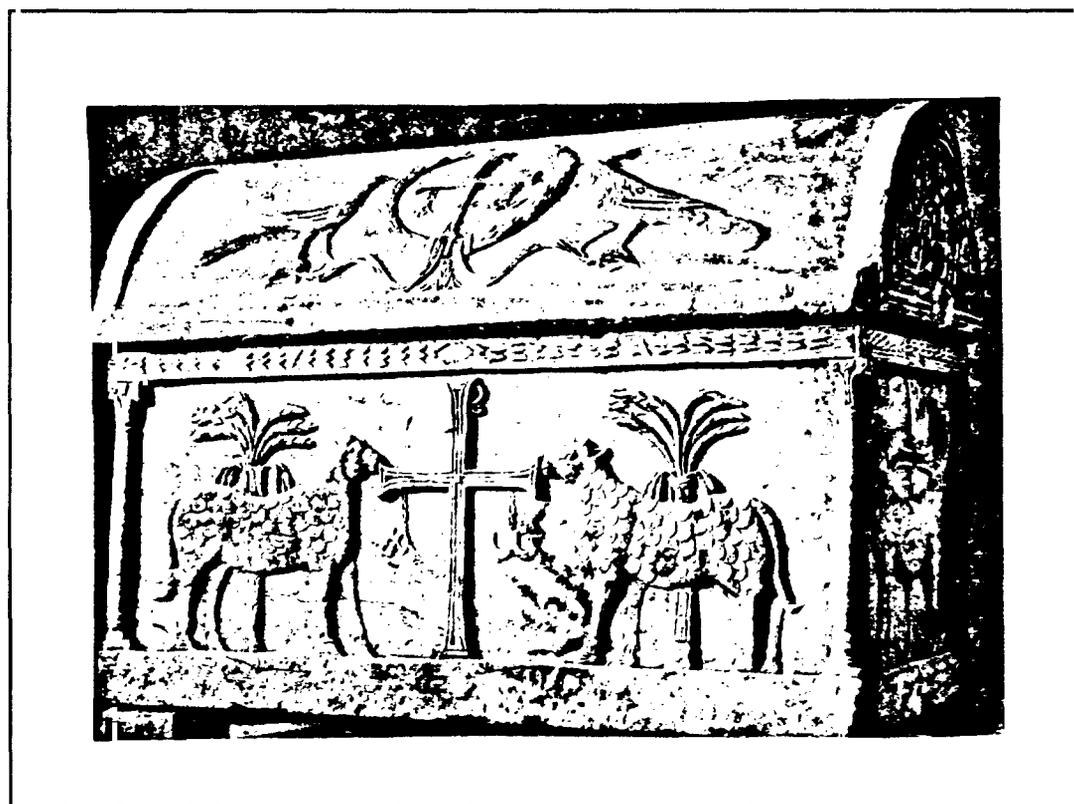
También aparece la palmera en los mosaicos que cubren la bóveda anular del mausoleo de Santa Constanza de Roma, junto con pájaros entre ramajes, flores, frutos y objetos diversos, todos sobre fondo blanco. Temática

---

<sup>308</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 89).



Il. 61.- Sarcófago. Catedral de Rávena



Il. 62.- Sarcófago. San Apolinar in Classe. Rávena.

alusiva al Jardín Paradisiáco. Y en los mosaicos, que revisten las dos grandes hornacinas simétricas que se abren en el muro circular de la rotonda de este edificio constantiniano, completando el tema central: "Dios devolviendo la Ley a Moisés".

Los ejemplos reseñados permiten constatar tres cuestiones:

1ª) En el simbolismo de la palmera se puede observar perfectamente el sincretismo religioso, pues seguirá manteniendo su significado de "fertilidad", "vida", "inmortalidad", "regeneración" y "victoria"; simbolismos que se habían ido concatenando, y enriqueciendo su milenario significado original con nuevos matices. Así desde la cultura neolítica en Mesopotamia hasta el cristianismo, pasando por los pueblos de Oriente Próximo, Grecia y Roma, la palmera (o su abstracción, la palmeta) permanecerá vigente en la iconografía de cada pueblo, y cada uno de ellos la hará propia contribuyendo a su enriquecimiento simbólico. Nada mejor que los sarcófagos paleocristianos, los mosaicos de baptisterios y mausoleos, la decoración arquitectónica (portadas, capiteles, fustes, etc..) para observar la presencia de la palmera y de la palmeta, tanto en Oriente como en Occidente durante el período de la Iglesia Triunfante, y afirmar que

constituye una clara evidencia de la asimilación por parte de la iconografía cristiana de un simbolismo pagano que aludía al concepto de vida, regeneración y victoria, y que ahora en su adaptación cristiana vendrá a significar la **victoria sobre la muerte y la redención**, e incluso el **Paraíso Celestial**.

2ª) Las marcadas diferencias existentes en las tradiciones artísticas entre Oriente y Occidente sin duda influyeron en la iconografía cristiana de este tema. Mientras "en Oriente, tierra de símbolos y abstracciones, la realidad material de cosas santas representadas por imágenes ofendía hasta a las gentes sencillas"<sup>309</sup> y el empleo de una decoración floral emblemática y cargada de connotaciones religiosas era un hecho cotidiano, en Occidente, en cambio, existía una tradición mayor de los temas figurativos e imperaba esta temática; tendencia que fue asumida por el Arte Cristiano occidental llegando a motivar la voz de alarma de las autoridades eclesiásticas, como lo prueba la legislación del Concilio de Elvira<sup>310</sup> (303-314) que prohibía en uno de sus preceptos la

---

<sup>309</sup> PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 408).

<sup>310</sup> Con el Concilio de Elvira, también conocido por el nombre de Ilíberis (Bética), celebrado a principios del siglo IV (303-314) se inicia la legislación conciliar en Hispania. Su carácter fue eminentemente disciplinar. La legislación sinodal de Ilíberis es bastante rica en preceptos que tratan de regular la vida cristiana para hacer frente a las costumbres y al género de vida propiciados por el paganismo. Trata de prescribir unas normas de conducta tanto para los pastores y miembros del clero, como para el resto de los fieles cristianos. Las disposiciones que se promulgan son abundantes y rigurosas, en especial, las que se refieren a evitar los peligros de la idolatría y el judaísmo. Esto explica que el canon 36, que prohíbe

representación de imágenes en las iglesias, con la intención de evitar la adoración de estas, en definitiva, la idolatría<sup>311</sup>, que era, sin duda, el pecado más grave que podía cometer un cristiano en aquella época; hecho, que posiblemente originó un incremento en el empleo de la iconografía no figurada, en especial la de temática vegetal que en unos casos conservará su simbólico pagano, y en otros adquirirá uno nuevo, en función de los textos bíblicos y de las interpretaciones y comentarios de los Padres de la Iglesia.

Pues bien, estas diferencias en las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente son precisamente las que explican la presencia, o mejor dicho, el predominio

---

la presencia de pinturas en el interior de las iglesias (canon que ha suscitado diversas interpretaciones). Información exhaustiva sobre este sínodo y otros posteriores se encuentra en la obra de ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSON, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda". Pamplona, 1.986.

311

YARZA, J. GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. III. Barcelona. 1.982.

SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la Iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español. T. XLII, nº 171, 1.970. "A la prohibición de imágenes del Concilio de Elvira corresponden gestiones de las autoridades eclesiásticas de otros países de la Cristiandad, pero aquella no logró imponerse, sobre todo por el anhelo de la gran masa de los fieles hacia las representaciones figurativas".

ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSÓN, D.- Ob. cit. (págs. 36, 38 y 39).

FONTAINE, J.- "El Prerrománico". Madrid, 1.982. Escribe: "Uno de los más antiguos sínodos de Occidente (anterior en un cuarto de siglo al Concilio de Nicea), el Concilio de Elvira, no fue dogmático, sino mas bien disciplinario. Bajo este aspecto, refleja los graves problemas planteados a la sociedad cristiana de la península en los albores del siglo IV. Sanciona severamente la recaída de prácticas paganas de los bautizados. Reglamentó la liturgia tomando medidas iconoclastas, que hicieron correr abundante tinta a sus comentaristas: "Decidimos que no deben existir pinturas en las iglesias, para evitar que el objeto de culto y adoración sea representado en los muros (canon 36). El Canon 36 se preocupa del culto supersticioso de las imágenes, cuya forma y objeto pudiera revelar la importancia de influencias orientales sobre el primer arte cristiano de la Península. Sin embargo, hoy en día se considera la orientación general de este Concilio como excesivamente rigorista y un tanto dudosa. No hay que olvidar que, a finales del siglo IV, el obispo Paciano de Barcelona tuvo que luchar aún en dos frentes; contra la supervivencia del paganismo popular, y frente a las secuelas del rigorismo cismático de los novacianistas (Novacianismo: herejía rigorista del siglo III, fundada por Noviciano, que negaba a la Iglesia la facultad de perdonar los pecados mortales).

de la palmeta insertada en capiteles, estelas funerarias, puertas de iglesia, etc. en el Arte Cristiano oriental de los siglos IV, V y VI, y su ausencia en Occidente, donde será reemplazada por la representación naturalista de la palmera y de su hoja, la palma.

3<sup>a</sup>) Las desigualdades tipológicas podrían estar indicando diferentes matices simbólicos, así mientras que en **Oriente**, tierra de tradición helenística, **la palmeta** (abstracción de la palmera, símbolo de Apolo y emblema de toda su filosofía religiosa de purificación y redención espiritual) parece que evocaba principalmente la idea de la **regeneración del alma** y el concepto de **redención**; en **Occidente**, **la rama de la palma** siguió siendo emblema de victoria, pero ahora simbolizaba la victoria, el **triunfo del mártir sobre la muerte**, mientras que **el árbol**, totalmente realista, era una clara evocación al **Paraíso Celestial**, donde el alma del buen cristiano, fiel a las Leyes de Dios, alcanzará la vida eterna y su plenitud espiritual.

El Imperio Bizantino, producto de la escisión del Imperio Romano<sup>312</sup>, de raíces helenísticas y religión

---

<sup>312</sup> Después de la muerte del emperador Teodosio, en el año 395, el Imperio Romano se dividió administrativa y militarmente en dos partes. La Pars Orientalis (es decir: Egipto, Siria, Asia Menor, Palestina, Grecia, Balcanes hasta el Danubio) se fortalecerá económica y políticamente formando un gran Imperio, el Bizantino, vigente hasta mediados del siglo XV;

cristiana, obviamente adopto en su arte los temas de la palmera y palmeta<sup>313</sup>. El Arte Bizantino es un arte de síntesis de las tradiciones helenística y oriental que penetraron en el Imperio a través de diversas vías, y especialmente de la vecina Persia Sasánica<sup>314</sup>. Sin embargo aquel arte que hoy denominados Bizantino, y que se desarrolló dentro de los límites del Imperio del mismo nombre, no se puede comprender como una unidad orgánica, pues al lado del Arte Bizantino Cortesano (es decir, el de la Corte de Constantinopla), el llamado arte oficial, está el arte del Imperio en el sentido amplio, un arte provincial que conserva sus características nacionales, que mantiene sus tradiciones iconográficas y cuyas manifestaciones locales están condicionadas por el arte y la historia de cada pueblo.

El siglo VI representa para el Imperio Bizantino su Primera Edad de Oro; bajo Justiniano se conquistará Iliria, prácticamente toda Italia con Sicilia, Córcega y Cerdeña, en el Norte de Africa, Tripolitania,

---

mientras que la Pars Occidentalis caerá en una profunda crisis, sucumbiendo definitivamente ante la presión de los pueblos bárbaros en la segunda mitad del siglo V (año 475).

<sup>313</sup> La temática iconográfica de la palmeta, e incluso de la media palmeta es considerado un motivo frecuente en la escultura bizantina, vigente durante todo el Arte Bizantino. Esta aseveración se recogida por varios investigadores: ANGELLO, G.- Ob. cit. pág. 21. SHEPPARD,- Ob. cit. pág. 65.

<sup>314</sup> Son varios los investigadores que afirman la importancia del arte Sasánida en la formación del arte Bizantino, e indican que el repertorio de motivos sasánidas era algo natural en el siglo VI, alcanzando su máxima popularidad en el siglo VII. DSHOBADZ ZIZICHWILL, W.- "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirenses". Archivo Español de Arte. nº 106. Año 1.954,(pág. 129) y SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 70).

Numidia y la provincia de Mauritania Prima, y después la costa SE. de España, el Algarve y las Islas Baleares. Así a las ricas y populosas ciudades del Imperio: Antioquía, Alejandría, Jerusalén, Tesalónica, Efeso, Constantinopla, se sumó en Occidente la ciudad de Rávena (ciudad elegida a principios del siglo V como capital de la Pars Occidentalis del Imperio Romano), que durante el siglo VI ejerció un papel decisivo como transmisor de la cultura y de las formas bizantinas, pues se convertirá en la capital bizantina de Occidente, a través de la cual Constantinopla reflejaba a los pueblos "bárbaros" toda su grandeza y esplendor cultural y artístico. Es precisamente en Rávena donde se vuelve a encontrar el tema de la palmera formando parte de la iconografía plasmada en los espléndidos mosaicos bizantinos que revistieron el interior de las iglesias de San Apolinar in Classe y San Apolinar il Nuovo. En la iglesia de San Apolinar in Classe se conservan los mosaicos que cubrían la parte alta del ábside, donde aparece el Santo entre doce ovejas, y sobre él, en el firmamento, la Cruz de Santa Elena inscrita en un clípeo. Todo el conjunto, sin duda, prefiguración de Cristo conduciendo a los fieles hacia la Mansión Celestial está enmarcado por palmeras repletas de frutos, que ubicadas en las enjutas del ábside completan el mensaje iconográfico. Sin duda, aquí la presencia de las palmeras

evoca el Paraíso, pero no el Paraíso Terrenal sino aquel otro, el Celestial en el que las almas de los justos gozarán de la inmortalidad y de la plenitud<sup>315</sup>.

En San Apolinar il Nuovo sólo se conservan los mosaicos de las paredes laterales<sup>316</sup>. El friso de la zona inferior es el que requiere nuestra atención, pues en él aparece el tema de la palmera; representa procesiones de Santos Mártires (lado derecho) y Santas Vírgenes (lado izquierdo) que desde los pies se dirigen hacia Cristo entronizado y hacia la Virgen Theotokos (Madre de Dios), respectivamente, en el ábside; unos y otros portan en sus manos la corona del martirio y la palma, y caminan entre palmeras y sobre un manto de flores. Aquí, sobre estos mosaicos la presencia de las palmas no debe ser entendida como simples elementos decorativos, como tampoco lo son las coronas que llevan como ofrenda los santos, pues si estas son símbolos patentes de su martirio, aquellas constituyen una clara alusión al triunfo de los mártires sobre la muerte.

---

<sup>315</sup> Sobre el simbolismo de este ábside Shapperd estima que en él está presente el tema del Paraíso, precisamente por la cruz triunfal que preside todo el conjunto. SHAPPERD, ob. cit. pág. 66.

<sup>316</sup> El ábside de la iglesia de San Apolinar il Nuovo ha sufrido embellecimientos barrocos, que suplantaron los antiguos mosaicos bizantinos, pero los de la nave central aún se conservan intactos. El conjunto decorativo de los muros de San Apolinar está dividido en tres zonas. La superior contiene recuadros con escenas en miniatura del Antiguo y del Nuevo Testamento, intercaladas con grandes veneras. En la intermedio (que es la que corresponde a las ventanas) hay figuras, posiblemente de patriarcas y profetas. En la zona inferior, la que va directamente sobre los arcos que separan las naves, es en la que se encuentran los frisos a la que se ha hecho referencia.

Tras éste período de esplendor se iniciará uno de crisis que abarcará los siglos VII y VIII, en el que el Imperio experimentará una transformación de fondo. Cuando la presencia de una nueva dinastía encabezada por Heraclio había castigado duramente a los persas y se confiaba en una paz duradera en Asia y en iniciar un período de reconstrucción y reconquista, como el del reinado de Justianiano. Fue en ese momento cuando el Islam, como un ciclón inesperado, destruyó en pocos años toda la labor conseguida; Omar, califa ortodoxo, conquistó Damasco en el año 636, Jerusalén en el 638, Alejandría en el 642, quedando las provincias más ricas del Imperio: Siria, Palestina y Egipto en poder árabe, reduciéndolo territorialmente y empobreciéndolo económicamente. Fue entonces cuando multitud de cristianos ortodoxos, sobre todo monjes, emigraron hacia otras tierras buscando refugio, bien hacia Constantinopla (Bizancio), bien hacia otras zonas del Imperio como lo fueron las provincias bizantinas del Adriático e Italia. Este hecho, sin duda repercutió en el arte, pues se experimentó un incremento en el repertorio de motivos sasánidas, que aunque ya presentes en el Arte Bizantino durante la centuria anterior, será en esta centuria cuando alcancen su mayor

popularidad<sup>317</sup>; motivos entre los que no se puede olvidar la palmeta. Durante el siglo VII Rávena pasó a desempeñar un papel muy secundario y la influencia, en cambio, procedió de las regiones nucleares de Bizancio y del Sur de Italia y Sicilia, la única comarca occidental que había permanecido en poder de los Bizantinos. Posiblemente sean de esta época unos capiteles bizantinos del Museo de Messina (Sicilia) que utilizan el tema de la palmeta en su decoración; entre los que presentan este motivo destacaremos uno de forma cilíndrica, con ligero ábaco, cuya decoración se distribuye en dos sectores: el inferior, formado por hojas palmeadas de acanto, y el superior, en el que se observan, en disposición alterna, cruces y palmetas encerradas en círculos<sup>318</sup>.

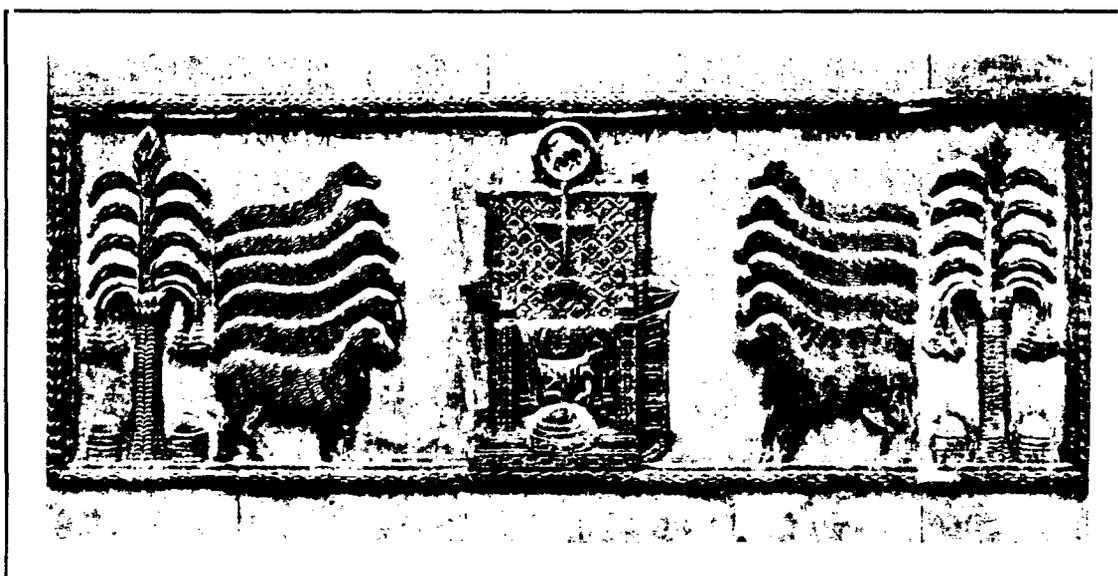
En el siglo VIII el conflicto iconoclasta ocasionó grandes cambios políticos, sociales y religiosos que mantuvieron al Imperio en una situación de crisis. La discusión planteada con respecto a las imágenes influyó sobre el estilo y el carácter del arte religioso, dado que la prohibición de las imágenes llevó a los artistas a la búsqueda de nuevas soluciones decorativas; la deco-

---

<sup>317</sup> SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 70).

<sup>318</sup> Giuseppe AGNELLO. en su artículo titulado "I Capitelli Bizantini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Cristiana. 1.968. realiza el estudio de unos capiteles bizantinos de procedencia desconocida, datándolos del siglo VII y dejando patente la presencia en ellos del tema de la "palmeta".

ración de temática geométrica, animal o vegetal se hizo más patente y los temas de la naturaleza fueron tratados de manera mucho más viva. Obviamente durante éste período iconoclasta continúa vigente en la decoración esculpida el tema de la palmera; lo encontramos en un relieve, hoy empotrado en la fachada lateral de San Marcos de Venecia, en el que aparece el tema de la Hetimasia o Trono Venerable: el Trono de Dios sólo ocupado por la cruz y el libro de los Evangelios, hacia el que se encaminan las ovejas del rebaño de Cristo, y a ambos lados, completando el contenido simbólico, aparecen palmeras cargadas de dátiles (Il. 63).



Il. 63.- Relieve. Fachada lateral de San Marcos de Venecia.

El Imperio Bizantino inicia en el siglo IX un período de fortalecimiento territorial con la reconquista

de Creta, Siria, Mesopotamia y la península Balcánica; y económico con el desarrollo del comercio con Europa occidental por la creciente demanda de artículos suntuarios. Durante ésta segunda edad de oro, el tema de la palmeta seguirá vigente en la escultura e iniciará su andadura en la iluminación de manuscritos.

Merecen especial mención varias placas esculpidas en mármol durante los siglos IX y X, conservadas en las iglesias de San Demetrio y de San Jorge de Tesalónica, y en el Museo Arqueológico de Estambul (Ils. 64 y 65); todas repiten el mismo esquema: una serie de arcos de medio punto cobijando cruces, de cuyas bases brotan medias palmetas. Estas y otras piezas han sido objeto de



Il. 64.- Placa esculpida en mármol. Iglesia de San Jorge. Tesalónica (Grecia).



Il. 65.- Placa esculpida en mármol. Cripta de San Demetrio. Tesalónica (Grecia)

un pormenorizado estudio llevado a cabo por Sheppard<sup>319</sup> acerca de la naturaleza simbólica de las cruces, en el que ofrece diferentes interpretaciones teológicas, entre las que es oportuno destacar aquella que considera al Árbol de la Vida (aquel que creció en el Paraíso Terrenal del Jardín del Edén y fue la causa de la muerte del hombre) testimonio de la Salvación y del Paraíso porque de su madera procedía, para algunos, la reliquia de la cruz verdadera, que al estar saturada de la sangre de Cristo la convertía en imperecedera y en prueba de la Salvación y del Paraíso; por ello aquel árbol de muerte, también

<sup>319</sup> SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (págs. 65 a 71). Considera que la cruz triunfal está unida al tema del Paraíso, por ello al mostrar estas cruces, dadoras de vida, elementos foliados en su base, el autor está atribuyendo indirectamente este mismo significado a dichos elementos vegetales (palmetas).

encerraba una connotación positiva, convirtiéndose en un árbol dador de vida, en el árbol del Paraíso Celestial. Así, si el árbol de la vida en el Paraíso Terrenal fue el árbol de la muerte, aquel mismo árbol de cuya madera se talló la cruz redentora de la Humanidad, se convirtió en auténtico árbol de la vida en el Paraíso Celestial. Shapperd al considerar que la cruz triunfal evoca el tema del Paraíso, concede indirectamente el mismo significado a los elementos vegetales (palmetas) que brotan de su base y la flanquean.

Por otra parte, y en lo referente a la decoración de los manuscritos varios investigadores reconocer perfectamente la tipología sasánida en la iluminación de los manuscritos bizantinos<sup>320</sup>. Alison Frantz<sup>321</sup> califica de esporádica la presencia de la palmeta sasánida en la iluminación bizantina durante el siglo X; presencia que llegó a ser considerada uno de los rasgos más significativos de esta ornamentación durante los siglos XI y XII.

El siglo XI marca el inicio de un lento y largo período de decadencia que terminará con la desaparición

---

<sup>320</sup> SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 70). Escribe: "Es incuestionable la presencia de la palmeta sasánida en el siglo XI"... "La tipología sasánida se reconoce perfectamente en la iluminación de manuscritos bizantinos".

<sup>321</sup> ALISON FRANTZ, M.- "Byzantine Illuminated Ornament". ~~Art Bulletin~~. March 1.934. En este artículo el autor considera cuatro período en la Historia de la Iluminación Bizantina; en el tercero, (siglo X), al que denomina período de transición constata la presencia, aunque esporádica de la palmeta sasánida, que será muy frecuente en el período siguiente, al que denomina de esplendor (siglos XI y XII).

de Bizancio a manos del Imperio Turco Otomano, a mediados del siglo XV.

Concretando, y haciendo referencia exclusiva al carácter simbólico que la palmeta y la palmera pudieron tener desde los comienzos del Arte Bizantino, considero al respecto que el hecho de que aparezcan con frecuencia en la decoración de carácter religioso, cruces flanqueadas por palmeras cargadas de dátiles (en Occidente) o por elementos florales -claramente identificables con palmetas- (en Oriente) podría deberse al deseo de evocar en el fiel cristiano la idea del Paraíso Celestial, dado que: en primer lugar la asociación cruz-palmeta/palmera es una constante iconográfica a lo largo de la Historia del Arte Paleocristiano y Bizantino<sup>322</sup>; y en segundo lugar, porque la palmera desde los orígenes del simbolismo cristiano ha evocado la idea del Paraíso. Por ello, teniendo en cuenta la plena identificación que en las provincias orientales del Imperio Bizantino se hacía de este elemento pseudovegetal con la palmera, es totalmente lógico suponer que palmera y palmeta poseyeran el mismo simbo-

---

<sup>322</sup> Recordemos que cruces asociadas a palmetas o palmeras las hemos visto en aquel capitel del Museo de Arte Bizantino en Atenas, en un fuste copto del Museo de Arte Copto de El Cairo, en los mosaicos de la iglesia de San Apolinar in Classe (Rávena), en capiteles bizantinos encontrados en Sicilia, en un relieve, del período iconoclasta, empotrado en la fachada lateral de San Marcos de Venecia y en placas de mármol de la cripta de San Demetrio, en la iglesia de San Jorge en Tesalónica y en el Museo Arqueológico de Estambul.

lismo, pero que mientras los artistas en Occidente prefirieron la representación naturalista (la palmera), en Oriente se decantaron claramente por el elemento abstracto (la palmeta), quizás por su versatilidad tipológica y, sobre todo, por la influencia que la decoración sasánida -donde este elemento ocupó tan importante lugar- ejerció en el Arte Bizantino.

Así pues, aquel simbolismo de redención y regeneración del alma atribuido a la palmeta (simplificación de la palmera, símbolo del dios griego Apolo y emblema de toda su filosofía religiosa de purificación y redención espiritual) en los inicios del Arte Paleocristiano en Oriente, emanado del espíritu helenístico que caracterizó el cristianismo oriental en su orígenes, y que armonizaba con los principios de la nueva religión, fue extinguiéndose, o mejor dicho, olvidándose al estar inserto en un contexto filosófico helenístico, que fue superado por los teólogos cristianos medievalistas.

El tema de la palmeta fue especialmente importante en el Arte Islámico. Los musulmanes, a quienes el Corán<sup>323</sup> prohíbe la representación de imágenes, o dicho de otra forma, toda imitación de la realidad material,

---

<sup>323</sup> Corán V. 92: "Las imágenes son abominaciones satánicas".

debieron de ver en este elemento pseudovegetal (abstracción de la palmera) la manera perfecta, acorde con su ortodoxia, de plasmar el *Árbol de la Vida*<sup>324</sup> en sus decoraciones florales; creían en la existencia de éste mítico árbol al que ellos dieron el nombre de "Sidra" o "Thuba"<sup>325</sup>, lo ubicaron también en el centro del Paraíso, y según la tradición, a su lado el piadoso musulmán esperaba saborear las delicias de la vida futura.

Los árabes, receptores por excelencia del bagaje cultural y artístico de aquellos pueblos por ellos conquistados e incorporados a su Imperio, -como lo fue el Imperio Persa Sasánida cuyo arte se caracteriza por el empleo de una ornamentación abstracta, pseudofloral, basada en tradiciones de arte asiático y aqueménida, en el que las tendencias naturalistas del Arte Helenístico fueron gradualmente reemplazadas por principios orienta-

---

324

Varios son los investigadores que confieren a la palmeta, que con tanta frecuencia aparece en la decoración vegetal musulmana, connotaciones simbólicas al identificarla con el *Árbol de la Vida*. Entre otros: LECHLER, G.- Ob. cit., pág. 369, que escribe: "En el Islam al *Árbol de la Vida* se le dio el nombre de Sidra o Thuba. Los musulmanes lo ubicaban en medio del Paraíso, por ello llega a ser un objeto apropiado para la decoración del mihrab"; CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII". Madrid. 1.939, pág. 66, escribe: "Se concibe sin dificultad que los persas y los árabes lo prodigasen como motivo ornamental, por el simbolismo que encierra la representación del *Árbol de la Vida*"; PAVÓN MALDONADO, B.- "El Arte Hispano-Musulmán en su decoración floral". Madrid. 1.981. pág.148. Escribe: "El mítico árbol de la vida que en Oriente toma cuerpo de palmera con dos frutos simétricos colgando....." "Tanto arraigo tuvo el arte sasánida, fuente principal del mítico árbol medieval, en las artes industriales islámica, principalmente en los tejidos, que éstos, a la altura de los siglos XII y XIII, en España, permanecen prácticamente semejantes a los modelos originales de los siglos IV al VI."

325 LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 369).

les de repetición rítmica y simétrica<sup>326</sup>, y en cuyos estucos la palmeta jugó un importante papel- no dudaron en incorporar la palmeta sasánida a su vocabulario decorativo<sup>327</sup>, convirtiéndola en uno de los elementos más populares de la decoración floral del Islam: el ataurique.

La palmeta por su tipología antinaturalista y por su identificación con el mítico árbol de la Vida que en todo Oriente había tomado cuerpo de palmera<sup>328</sup>, va a jugar un papel importante entre los motivos decorativos del Arte Omeya, primero, y Abasida después, convirtiéndose en uno de los elementos de mayor popularidad en ambas ornamentaciones. Sin embargo hay que constatar dos hechos: primero, que tipológicamente la palmera, o mejor dicho la palmeta, no permaneció inalterable sino que experimentó un proceso de estilización o abstracción a lo

---

<sup>326</sup> DIMANN, M.S.- "Studies in Islamic Ornament. I: Some aspects of Omayyad and Early'Abbasid ornament". *Ars Islamica*, 1.937. (pág. 315).

<sup>327</sup> La incorporación de la palmeta sasánida a la decoración floral del Islam es constatada por varios investigadores: DIMAND y PAVON MALDONADO. Este último autor refiriéndose a la importancia que la decoración sasánida tuvo en el Arte Hispano-musulmán dice: "Tanto arraigo tuvo el Arte Sasánida, fuente principal del mítico árbol medieval, en las artes industriales islámicas, principalmente en los tejidos, que éstos, a la altura de los siglos XII y XIII, en España permanecen prácticamente semejantes a los modelos originales de los siglos IV al VI". (Ob. cit., pág. 148). Por otra parte, constata la presencia de "palmetas emparejadas con vegetales en medio" en el arte Hispano-musulmán (pág. 21).

PFISTER, R.- "Le Rôle de l'Iran dans les textiles d'Antioché". *Ars Islamica*, 1.948. (pág. 46). Escribe: "La doble palmeta (uno de los motivos más populares creados por la decoración sasánida) se vuela a ver en un gran número de monumentos musulmanes, con numerosas variantes, especialmente en los revestimientos de estuco de Samarra.

<sup>328</sup> PAVON MALDONADO, B.- Ob. cit. (pág. 148). "El mítico árbol de la vida que en Oriente toma cuerpo en palmera con dos frutos simétricos colgando.."

JALABERT, D.- "La Flor Sculptée du Moyen Age en France". Paris, 1.965 (pág. 65). Indica que en Oriente el árbol de la vida era frecuentemente una palmera.

largo de dichos períodos<sup>329</sup>; y segundo, que éste tema no gozó de exclusividad sino que aparece combinado y compartiendo el protagonismo con otros elementos vegetales, como piñas, hojas de vid, racimos de uvas, etc.<sup>330</sup>, pero siempre sirviendo de eje compositivo<sup>331</sup>.

El estudio realizado por Dimand sobre la ornamentación islámica incluye unos capiteles de alabastro (Ils. 66, 67, 68 y 69), encontrados en Siria y datados de mediados del siglo VIII (pertenecientes a una colección privada de Paris). Estos capiteles junto con sus cimacios<sup>332</sup> tienen doble importancia: en primer lugar, por ser piezas de excepcional valor para el estudio de la ornamentación islámica pues ilustran perfectamente la evolución gradual de las formas islámicas, y en especial del tema de la palmeta, -que el Profesor Dimand denomina

---

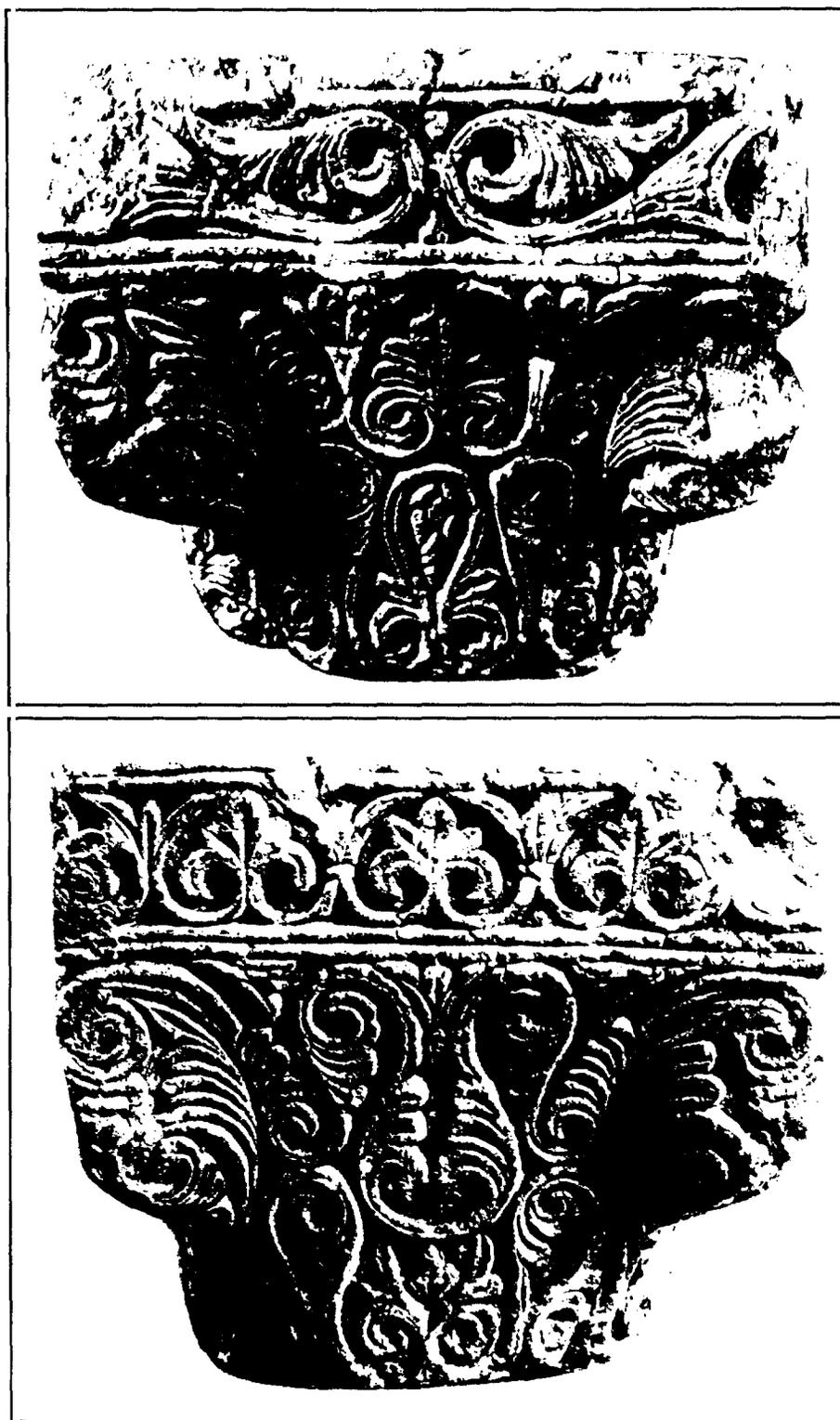
<sup>329</sup> El estudio realizado por Dimand sobre la ornamentación islámica pone de manifiesto la estilización o abstracción que sufrió la palmera a lo largo del período Omeya e inicios del Abasida.

<sup>330</sup> Esto es aceptado por TALBOT RICE, D.- "The Oxford Excavations at Hira". Ars Islamica, 1.934), DIMAND, M.- Ob. cit., y PAVÓN MALDONADO, B.- Ob. cit. (pág. 45).

<sup>331</sup> PAVON MALDONADO, B.- "El Arte Hispano-Musulmán en su Decoración Floral". Madrid, 1.981. Identifica el "tallo eje" con el árbol de la vida cuando escribe: "El tallo eje, árbol de la vida u hom es de capital importancia en los siglos X y XI". (pág. 13).

Bajo el título "Hom, árbol de la vida, tallo eje" (tabla XXVI) (págs. 147 a 166) estudia la palmera, o mejor dicho el "árbol de palmeta". Escribe: "hasta el siglo XII, el arte hispanomusulmán se puede identificar perfectamente a través del tallo eje o el árbol de la vida -hom- de la mayoría de las representaciones florales..." "En Madinat al-Zahra y en la mezquita mayor de Córdoba, prácticamente todo es árbol de la vida eje central rector en composiciones vegetales..." "Tanto en Oriente como en Occidente, el tallo eje islámico estará presente entre los siglos VIII y XI..". (pág.147).

<sup>332</sup> Algunos de los cimacios de dichos capiteles presentan roleos ondulantes de medias palmetas, que el Profesor Dimand considera reminiscencia de la ornamentación siria temprana de la Era Cristiana. .



Ils. 65 y 67.- Capiteles de alabastro encontrados en Siria, (siglo VIII)  
Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.



Ils. 68 y 69.- Capiteles de alabastro encontrados en Siria (siglo VIII).  
Colección Privada. Paris.

"árbol de palmeta", formado por dos tallos sinuosos que acaban en dos medias palmetas que se juntan y evolucionan hasta formar una palmeta colgante, y del que afirma: "la evolución de esas formas de árbol fue inspirada en el Arte Sasánida y podría haberse derivado directamente de los árboles de palma"<sup>333</sup>; en segundo lugar, por la importancia que este tema tendrán en el Arte Cristiano de Occidente siglos después, y especialmente en el Arte Románico Español, donde las diferentes tipologías de palmeta recuerdan tanto a en estos capiteles y cimacios.

Ahora bien, ¿el tema de la palmeta o del "árbol de palmeta" era un mero elemento decorativo en el Arte Islámico, o era un símbolo, con el que los piadosos musulmanes pretendían evocar aquel árbol sagrado, "thuba" bajo cuya sombra saborearían las delicias de la vida eterna?. No se puede olvidar, a este respecto, la ubicación de las piezas en que aparece el "árbol de palmeta", ya que ocupan un lugar privilegiado: el mihrab. Todos los argumentos aducidos hablan en favor de la existencia de cierto contenido simbólico en este elemento pseudovegetal; hipótesis, que si no es generalmente admitida, cuenta sin embargo por el beneplácito de varios investigado-

---

<sup>333</sup> DIMAND, M.S.- Ob. cit. (pag. 308).

res como Churruca<sup>334</sup> y Lechler<sup>335</sup>, y que en todo caso, y ante la precariedad bibliográfica concerniente al aspecto simbólico en el Arte Islámico impide atribuir un papel exclusivamente decorativo a la temática vegetal, y especialmente a la palmeta o "árbol de palma".

En Occidente, durante la Alta Edad Media, el Arte Prerrománico -expresión de los diferentes pueblos que asentados en la Pars Occidentales del Imperio Romano que se convirtieron, tras su desaparición, en reinos independientes fraccionando, a modo de damero, el mapa de Europa Occidental- continuó utilizando los temas paleocristianos, pero ahora reelaborados por una mano germana, reinterpretados con un tratamiento infantil que esquematiza los símbolos tanto, que a veces dificulta su identificación. "Negar que la Alta Edad Media sentía pasión por los símbolos sería conocerla mal. Pocas épocas se preocuparon tanto como aquella de "justificar" los menores detalles de las Sagradas Escrituras, de adivinar conveniencias y razones"<sup>336</sup>; pasión por los símbolos que en

---

<sup>334</sup> CHURRUCA, M.- Ob. cit. (pag. 66). "Los árabes lo tomaron (se refiere al árbol de la vida) de los persas....se concibe sin dificultad que lo prodigasen como motivo ornamental por el simbolismo que encierra la representación del Árbol de la Vida".

<sup>335</sup> LECHLER, G.- "The Tree of Life..." ob. cit. (pág. 369). Nos dice: "En el Islam al Arbol de la Vida se le dio el nombre de "Sidra" o "Thuba" ...por ello llega a ser un objeto apropiada para la representación artística y consecuentemente puede ser encontrado en la decoración del mihrab".

<sup>336</sup> BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 13).

determinados momentos fue considerada negativa por algunas autoridades eclesiásticas al ver en ella un auténtico peligro para la salud espiritual de sus fieles<sup>337</sup>, lo que hace suponer que, al menos durante varias centurias, la temática vegetal (no desprovista de contenidos simbólicos) debió de adquirir un papel de mayor relevancia que el poseído hasta entonces, aunque siempre compartiéndolo con la temática figurativa que a pesar de todo mantuvo su importancia, sin duda por el anhelo de la gran masa de los fieles hacia las representaciones figurativas.

No cabe duda de que la palmera, con su gran bagaje simbólico, continuó ejerciendo gran atracción sobre los Padres de la Iglesia durante estos siglos llamados "oscuros", llegando a ser objeto de estudio y meditación del propio papa Gregorio Magno, que comentando las formas simbólicas de la palmera dice: "la palma es la cruz de Cristo, la cual mostrándose dura y rugosa en su

---

337

Las medidas iconoclastas adoptadas en el Concilio de Elvira, celebrado en Hispania, a principios del siglo IV, no tuvieron, al parecer, mucho éxito entre la masa de fieles - quizás por el anhelo que estos sentían hacia las representaciones figurativas- dado que con posterioridad a su realización se siguen encontrando testimonios explícitos de Padres de la Iglesia que dejan constancia, del afán del cristiano por un culto supersticioso, de una forma u otra, de la supervivencia del paganismo popular. En el siglo VI, para las autoridades eclesiásticas de la Cristiandad aún constituía un auténtico problema, lo que consideraban supervivencia del paganismo popular; y precisamente esto motivó la destrucción de imágenes ordenada por el obispo de Marsella, Severo, con la siguiente repulsa del papa Gregorio Magno: "te alabamos por haber prohibido adorar las imágenes...aunque reprobamos que las hayas destruido. Adorar una imagen es diferente de aprender lo que se debe adorar por intermedio de la pintura" (PIJOAN, J.- Ob. cit., pág. 407) La Península Ibérica no representa en este aspecto una excepción, y es significativo que ningún Concilio español posterior hay vuelto a tratar esta cuestión", SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la Iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español de Arte. T. XLIII, nº 171, Año 1.970. (pág. 266).

corteza, nos da frutos dulcísimos que conducen a la salvación"<sup>338</sup>. Por lo tanto, es perfectamente comprensible que el tema de la palmera, bien como árbol, bien como rama de palma, o simplemente como palmeta (con su ámpli-sima variedad tipológica: palmeta, media palmeta, árbol de palmeta, etc...) ocupe un lugar más o menos importante en el Arte Prerrománico.

En efecto, algunas piezas de piedra decoradas con relieves, que en su día formaron cancelos, mesas de altar, brocales de pozo, ciborios, capiteles; obras, unas merovingias, otras, ostrogodas o longobardas, e incluso carolingias, reproducen temas paleocristianos: como el Triunfo de la Cruz<sup>339</sup> (relieve merovingio del Museo de Arlés) (Il. 70) o la Adoración de los Magos (relieve del altar del Duque Pemmo en la iglesia de San Martino en Cividale de Friul, obra longobarda), en los que a pesar del elevado esquematismo con el que fueron tratados los elementos integrantes es posible identificar entre ellos, rama de palma, símbolo sin duda, de victoria.

Aquel tema iconográfico de la cruz flanqueada por palmeras datileras (en Occidente) o por palmetas (en Oriente); aquel mismo tema del árbol de la vida brotando

---

<sup>338</sup>

PITRA, J.B.- "Spicilegium Solesmense". Tomo II. Paris, 1.852-1.858. (pág. 376).  
CHURRUCA, M.- Ob. cit. (pág. 63).

<sup>339</sup> Cruz tallada como si se tratase de una pieza de orfebrería y que vendría a simbolizar el triunfo esplendoroso de la Fe, quizás sobre la religión pagana de aquellos pueblos germanos.



Il. 70.- Relieve merovingio. (Museo de Arlés).

de los pies de la cruz que desde los orígenes del Cristianismo parece haber evocado la idea del Paraíso Celestial<sup>340</sup> continuó vigente en el Arte Prerrománico, solo

---

<sup>340</sup> Según una interpretación teológica el Árbol de la Vida (aquel que creció en el Paraíso Terrenal del Jardín del Edén y fue la causa de la muerte del hombre) era considerado testimonio de la salvación del hombre y de la existencia del Paraíso, porque de su madera se talló la cruz de Cristo, cuya sangre la convirtió en imperecedera.

que con frecuencia el esquematismo al que fue sometido dicho símbolo impide hoy la plena identificación del elemento vegetal con una palmeta o una rama de palma; de hecho, considero que es ésto lo que sucede en algunos brocales de pozo (Il. 71) y ambones<sup>341</sup>. Este mismo tema



Il. 71.- Brocal de pozo.

es igualmente perceptible entre los escasos restos de pintura mural carolingia que aun se conservan, como lo atestiguan los frescos de la capilla de la Piedad de la Iglesia de San Sático de Milán, donde se aprecia perfec-

<sup>341</sup> Como ejemplo, los ambones de piedra de las iglesias de Romainmotier y de Saint Maurice (ambas obras carolingias).

tamente la cruz de la que salen ramas de palma.

También el tema de la palmeta, tremendamente decorativo y con una amplísima variedad tipológica: palmeta, media palmeta, árbol de palmeta, palmeta en candelabro, palmeta en alas, etc., de tradición claramente sasánida, ocupó un lugar importante en la decoración prerrománica. Así la decoración escultórica merovingia emplea con bastante frecuencia este tema; lo encontramos en sarcófagos (como el de Moissac), en basas de columnas (de la basílica de Saint Denis en el Museo de Cluny), en capiteles, etc. Merece especial mención la tipología "árbol de palmeta", que decora el sarcófago de Moissac, sobre cuyo origen y simbolismo escribe Jalabert: "En Persia los capiteles de época sasánida (III - VII) están frecuentemente adornados de palmetas a las que se podría denominar "montadas en árbol". Este tema era para los persas una imagen simbólica de su árbol sagrado, el árbol de la vida, el Hom"<sup>342</sup>. Desde luego, a juzgar por el lugar que ocupa el "árbol de palmeta" entre la decoración de sarcófagos podría ser que la representación naturalista del árbol, es decir, de la palmera, hubiera sido sustituida por otra mucho más abstracta, la del "árbol de palmeta", pero recordando a aquel mítico árbol, emblema

---

<sup>342</sup> JALABERT, D.- Ob. cit. (pág, 28).

del Paraíso Celeste. Su presencia se debe, en opinión de Denise Jalabert, a las relaciones que la Galia mantuvo con Persia desde el siglo V, que permitieron que marmolistas pirenaicos vieran capiteles o dibujos de ellos, y obras de orfebrería, telas, etc. procedentes de Persia e importados por comerciante "sirios".

Asimismo encontramos cenefas decoradas por un tallo ondulado del que brotan medias palmetas, en brocales de pozos, y otras piezas ostrogodas y longobardas. Los artistas carolínios esculpen este tema en capiteles, basas de columnas, etc.<sup>343</sup>, y lo incluyen en la pintura "decorativa" que subraya la arquitectura de las bóvedas<sup>344</sup>, o formando parte de los frisos vegetales que enmarcan las escenas bíblicas y constituyen el tema principal las pinturas murales que decoraban los interiores de los edificios carolínios<sup>345</sup>.

---

<sup>343</sup> Como los de la iglesia de Germigny-des-Prés y los de la abadía de Saint Denis, hoy en el Museo de Cluny). El tema es: de una copa o del suelo mismo brotan grandes palmetas que de forma simétrica ocupa toda la superficie a decorar, y junto a ellas frutos enhiestos (conos, piñas o racimos de uvas).

Este tema (me refiero a palmera/palmeta) sin duda, debió de ser en el Arte Carolínio mucho más frecuente de lo que los restos llegados hasta nuestros días nos permiten suponer; la razón hay que buscarla en la escasez de mármol y en el gusto carolínio por los interiores ricamente decorados que estimuló el empleo de frescos, mosaicos, estucos, obras de orfebrería y mobiliario litúrgico, reservando para la escultura en piedra solamente los cancelos, algunos capiteles, losas sepulcrales y piezas de mobiliario litúrgico.

<sup>344</sup> Como en la cripta de Saint Germain d'Auxerre y en San Sático de Milán.

<sup>345</sup> De estas sólo se han conservado fragmentos. Se han encontrado magníficos conjuntos en Lorsch, en Saint-Germain d'Auxerre, en San Sático de Milán y en San Maximino de Tréveris. De estos frisos murales formados por medias palmetas "se han señalado, con razón, analogías con las pinturas de los manuscritos provenientes del "scriptorium" de Saint Denis" HUBERT, J.; PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- "El Imperio Carolínio" Universo de las Formas. Madrid. 1.968 (pág. 10).

La presencia de la palmeta en Occidente, sin duda obedece al transvase de conceptos simbólicos y estilísticos sasánidas, bizantinos, islámicos, que durante siglos se realizó gracias a los numerosos contactos entre Oriente y Occidente.

En lo que respecta al carácter simbólico, no cabe duda de que la palmera y su ramas de palma mantuvieron el contenido simbólico que habían poseído desde los orígenes del cristianismo: victoria, Paraíso Celestial. Sin embargo, carezco de datos para poder afirmar que su abstracción, la palmeta, tan decorativa y empleada en escultura, pintura mural y miniada, y en orfebrería, siguiera evocando a aquellos pueblos germanos la imagen de la palmera, como lo hiciera en Oriente.

La presencia de la palmera y de la palmeta no constituye una excepción en el marco artístico de la Alta Edad Media Española.

El Arte Visigodo evidencia la pervivencia de la iconografía paleocristiana, tanto con sus temas simbólicos como en sus interpretaciones aleccionadoras del Antiguo y Nuevo Testamento; artísticamente hablando, se puede decir que el siglo VII en la Hispania Visigoda viene a constituir una perfecta síntesis entre el Arte Popular Romano, la iconografía tardo-paleocristiana y las in-

fluencias de Bizancio, a lo que hay que añadir unos procedimientos germanos<sup>346</sup>. El Arte Visigodo se constituye, por tanto, en un marco propicio para albergar aquel símbolo paleocristiano de temática vegetal, la palmera. Y evidentemente está presente en la escultórica visigoda; lo encontramos esculpido bien como palmera datilera, bien como rama de palma en diferentes fragmentos de pilastras<sup>347</sup>, tenantes de altar<sup>348</sup> capiteles<sup>349</sup>, basas<sup>350</sup>, e incluso franjas murales, como en la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos).

---

<sup>346</sup> OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000". Madrid, 1.989. (págs. 19, 61 y 69).

<sup>347</sup> El Dr. Olaguer-Feliú (Ob. cit., pág. 59) hace referencia en su obra a una serie de fragmentos de pilastras con decoración de palmetas, hallados en Mérida. De ellas escribe: "todas de una sola pieza, talladas de forma que se perciban en ellas tres partes: basa, fuste y capitel. Las basas señaladas por medio de molduras muy remarcadas y lisas; los capiteles con tendencia a la representación de hojas de acanto; y los fustes con la mayor riqueza ornamental de toda la pieza, plasmándose en ellos zarcillos ondulados que se cruzan formando roleos, tallos con hojas de vid y palmetas".

Helmut SCHLUNK ("Arte Visigótico" *Ars Hispaniae*, Tomo II. Madrid, 1.947, pág. 252, fig. 261.) menciona la palmera en la descripción que realiza de una gran pieza rectangular (Museo de Badajoz). Escribe: gran pieza rectangular con un crismón, una palmera y tallos ondulados con hojas de vid". Este mismo autor haciendo referencia a las pilastras aprovechadas en el Aljibe del Conventual de Mérida, en cuya decoración encuentra palmetas, hojas y racimos, establece que estos adornos proceden de fuentes orientales, y que guardan gran similitud (hojas de vid y palmetas) con aquellas de las pilastras del Sur de Italia (pág. 252 y 253).

<sup>348</sup> Tenantes de altar. Como sabemos, en un principio y por tradición paleocristiana, el altar visigodo se sostenía por cuatro patas o columnillas finas; luego desde el siglo VII, las mesas de altares pasaron a ser más pequeñas y a sostenerse con un solo pie: a estos son a los que se da el nombre de **tenantes**, constituyendo unas pequeñas pilastras prismáticas decoradas con alusiones eucarísticas como la cruz, el crismón, el alfa y la omega, el árbol de la vida, etc. (OLAFER-FELIÚ, F.- Ob. cit., pág. 124).

<sup>349</sup> OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 93). "Iglesias Monacales con albergue para caminantes: Santa Comba de Bande (Orense) su ornamentación es escasa y austera, quedando reducida a las dos parejas de capiteles, sobre las que se alza el arco de la capilla, al sogueado de las impostas y a un estrecho friso en el arranque de la bóveda de la capilla mayor. "Los cuatro capiteles presentan distintas modalidades, así los que dan a la nave aparecen realizados con trépano, respondiendo al tipo corintio, aunque sustituidas las volutas y los caulículos por palmetas; y los que, al otro lado, se encuentran hacia el interior de la capilla nos muestran otros dos tipos distintos"...

<sup>350</sup> SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en ..." Ob. cit. (pág. 245) Indica la existencia en la iglesia de San Pedro de la Nave de unas basas de forma piramidal, ubicadas debajo de las cuatro columnas que sostienen los arcos del crucero, que muestran (las del lado Este) dos palmetas muy abiertas de cuyo tallo central sale una concha.

De todos los fragmentos donde he encontrado este tema, considero que varias piezas tienen especial relevancia para este estudio. Como por ejemplo: una pieza rectangular del Museo de Badajoz que presenta en la parte superior el crismón con el alfa y el omega, que parece apoyarse sobre dos estrellas o rosetas estrelladas de ocho pétalos, mientras que en el resto de la pieza se puede distinguir, marcando el eje compositivo, una palmera datilera cargada de frutos, flanqueada por roleos de vid<sup>351</sup>; una pilastra de la Alcazaba de Badajoz (hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz) en cuyo fuste se pueden observar **ramas de palma**; un soporte de altar procedente de la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos) (Il. 72), que muestra en una de sus caras una cruz latina de la que penden el alfa y la omega, y en otra una **palmera datilera** colmada de frutos; y un capitel (Il. 73), decorado con **palmas**, probablemente de la antigua catedral visigoda de Barcelona<sup>352</sup>. Piezas especialmente importantes porque en ellas, a pesar de su esquematismo, se puede reconocer sin ninguna duda el tema objeto de estudio, e incluirlo en el catalogo iconográfico visigodo de temática vegetal.

---

<sup>351</sup> Sobre esta pieza escribe Helmut SCHLUNK: "pieza rectangular, seguramente del siglo VII, conservada en Badajoz, con un crismón, una palmera y tallos ondulados con hojas de vid, muy interesante por tener una pequeña concavidad en el reverso que parece sirvió para contener un relicario". (Ob. cit., pág. 252.)

<sup>352</sup> Capitel empleado en la casa-hospedería de los Canónigos, llamada Almouna. (PIJOAN, J.- "Arte Bárbaro y Prerromano". Summa Artis. Vol. VIII, (pág. 403, fig. 584).



IL. 72.- Tenante de altar procedente de Quintanilla de las Viñas (Burgos)



Il. 73.- Capitel visigodo. Barcelona

En conclusión: dado que en estos y en otros fragmentos esculpidos se eligió el tema de la palmera (árbol y rama); fragmentos que debemos suponer consti-

tuían elementos perfectamente integrados en las iglesias visigodas, y dado que -en palabras del Profesor Olaguer-Feliú: "la programación iconográfica era inherente a la idea del templo visigodo: templo-libro en cuyas pilastas, canceles, hornacinas y hasta, tenantes de altar se pautan aseveraciones y mensajes a los fieles"<sup>353</sup>, se infiere que la iconografía de la palmera no fue un motivo exclusivamente decorativo para la escultura visigoda, sino que albergaba un simbolismo concreto; pudiendo ser interpretado, bien como alegoría de Cristo y su palabra, bien como una alusión al Paraíso Celestial, siguiendo la línea y el mensaje interpretativo paleocristiano.

El Arte Asturiano, en general, aun contando con una decoración monumental escultórica de gran riqueza no incorporó el tema de la palmera, ni el de la palmeta; los relieves, los fustes de columnas, los capiteles<sup>354</sup> de sus recintos sagrados aún respondiendo a un programa decorativo cargado de matices simbólicos no integraron este símbolo en su iconografía vegetal.

Su ausencia en la iconografía vegetal del Arte

---

<sup>353</sup> OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 124).

<sup>354</sup> Se reconocen en los capiteles de la Iglesia de San Ginés de Francelos (Orense) las hojas asturianas en forma de "palmeta" metamorfosis de las hojas de acanto corintias. FONTAINE, J.- Ob. cit. (pág. 360). Sin embargo ni el Dr. Bonet Correa, ni el Dr. Olaguer-Feliú hacen referencia a este tipo de capitel.

Asturiano me resulta difícil de entender, precisamente porque esta manifestación del Prerrománico español, "al menos en su etapa de esplendor, muestra perfectamente acopladas las tradiciones orientales en la ornamentación y en múltiples detalles de la iconografía, en la que si bien se puede observar bases clásicas, siempre aparecen pasadas por el tamiz del mundo bizantino"<sup>355</sup>.

Sin embargo, la palma no está totalmente ausente de la escultura asturiana, contamos con un único testigo que habla de su presencia: la iglesia rural de San Ginés de Francelos (Orense) -ejemplo muy concreto de la irradiación del Arte Asturiano, en el que se perciben nítidamente rasgos de ascendencia visigoda-. La puerta de acceso a esta pequeña iglesia presenta una singular ornamentación, de la que destacamos dos relieves tallados sobre dos salmeres monolíticos; en ellos se perciben toscas escenas; "escenas que representan probablemente la Huida de Egipto, (a la izquierda) y la Entrada de Cristo en Jerusalén, aclamado por el pueblo, (a la derecha)"<sup>356</sup>, y es precisamente en ésta donde encontramos ramas de palma, agitadas por las manos de aquellos que aclaman a Jesús.

---

<sup>355</sup> OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 195).

<sup>356</sup> FONTAINE, J.- Ob. cit. (pág. 360).  
BONET CORREA, A.- "Arte Pre-Románico Asturiano". Barcelona 1.980. (pág. 38). Indica: "la interpretación iconográfica de los relieves resulta oscura, aunque se supone que uno de ellos representa la entrada de cristo en Jerusalén."

Tampoco faltan referencias sobre la palmera en la arquitectura y en la miniatura. Este árbol se constituye en el eje de fuerza y equilibrio de vida cuando lo vemos soportar el peso de la bóveda de nervios en la iglesia mozárabe de San Baudelio de Berlanga (Soria) (Il. 75). Tal vez el propósito de esta originalidad constructiva se halle en el deseo de reproducir aquel mítico árbol de la vida, que en todo Oriente había tomado cuerpo



Il. 74.- Iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria).

de palmera, y que a su vez en Occidente era para los cristianos un árbol cristológico<sup>357</sup>.

Concluyendo: se puede afirmar como un hecho que el Arte surgido en Europa durante los siglos de la Alta Edad Media fue el producto de una síntesis entre las raíces tardo-romanas, la iconografía paleocristiana y la reelaboración germana, a la que hay que añadir: por una parte, las aportaciones de los testimonios de viajeros, peregrinos y hombres de Iglesia que se desplazaron a los Santos Lugares o a la propia Bizancio; y por otra, la influencia de la decoración de las piezas de orfebrería, marfiles, tejidos, etc., que producto de las relaciones comerciales con el Imperio Bizantino y con los califato (Omeya y Abassida) transmitieron, a su vez, aquel elemento decorativo de origen sasánida: la palmeta, que recogido, primero por Siria, se convirtió después en uno de los elementos más populares de la decoración bizantina y musulmana.

La palma y la palmeta también desempeñan un papel importante en la iconografía vegetal románica. La palmera con un naturalismo, a veces excesivo, aparece

---

<sup>357</sup> Esta concepción dada a la palmera, de "árbol cristológico" es dada por RÈAU, L. Ob. cit. (pág.132).

formando parte de algunos capiteles historiados. La palmeta (elemento vegetal compuesto por un número desigual de lóbulos dispuestos en forma de abanico que tiene por base un botón y una doble voluta), antiquísimo tema que había servido de inspiración a tantos artistas en Oriente y Occidente, será adoptada y renovada por la Orden de Cluny que con una tipología variadísima la difundirá por toda Europa; quizás ningún otro elemento vegetal, o mejor dicho pseudovegetal, alcance mayor diversidad de formas que la palmeta en el Arte Románico. Sobre este punto, la aseveración vertida por García Romo de que "todo arte es, con mayor o menor intensidad metamorfosis, pero que es, sin duda, el Románico el más identificado con los procesos de metamorfosis"<sup>358</sup>, adquiere en la palmeta todo su sentido.

Para el estudio de este tema dentro del marco de la flora románica esculpida es de imprescindible consulta la obra de Denise Jalabert, aunque su campo sea el Románico Francés, ya que realiza un estudio tipológico que permite conocer la existencia o la ausencia de éste elemento (palmera/palmeta) en las diferentes regiones francesas; y por una parte, descarta cualquier connotación simbólica. En base a su investigación se puede afir-

---

<sup>358</sup> GARCÍA ROMO, F.- "Metamorfosis en la escultura románica". Goya, nº 43-44. Año. 1.961. (pág. 19).

mar que la palmera aparece perfectamente identificada en la flora de Borgoña: "los escultores borgoñones esculpieron árboles en numerosos capiteles historiados; árboles que responden a dos tipos diferentes, siendo uno de ellos del tipo "palmera": tronco derecho en el eje de la cara del capitel, grandes hojas de palma que salen de la parte alta del tronco dispuestas simétricamente y se extienden en los ángulos superiores de la canastilla; así se ve en un capitel de Vézelay, donde se convierte en el árbol que San Benito bendice para impedir su tala"<sup>359</sup>(Il. 75). Sin embargo es curioso constatar su ausencia en aquel otro capitel de Cluny que recoge los árboles del Paraíso (incluyendo entre ellos el manzano, la higuera, la vid y el olivo), tal vez porque estos cuatro árboles evocaban el Paraíso Terrenal, y la palmera simbolizaba aquel otro Paraíso, el Celestial.

De su estudio se desprende que el tema de la palmeta fue considerado un motivo predilecto para los decoradores románicos galos y lo consideraron especialmente apropiado para decorar ábacos y capiteles, por ello se encuentra plasmado con profusión entre la flora languedociana, en la de Poitou y Charentes.

---

<sup>359</sup> JALABERT, D. - Ob. cit. (pág. 65). Sobre este capitel la autora indica que posiblemente los escultores tomaran como modelo una obra oriental en al que se representaba el árbol de la vida, ya que en Oriente este árbol era frecuentemente una palmera.



Il. 75.- Capitel. Vézelay.

"Los artistas románicos en Francia para crear esta flora ornamental recurrieron a las fuentes de sus predecesores; así no perdieron de vista el arte gallo-romano, ni los manuscritos, marfiles, tejidos, obras de orfebrería y esculturas en piedra y mármol de origen merovingio, carolíngeo, oriental, bizantino, árabe o copto". Pero también incidió sobre ellos el continuo e intenso movimiento de peregrinos, intensificado durante el siglo XI, que se dirigían hacia los Santos Lugares, y

el de orientales llegados a Francia con el deseo de establecerse en Occidente<sup>360</sup>.

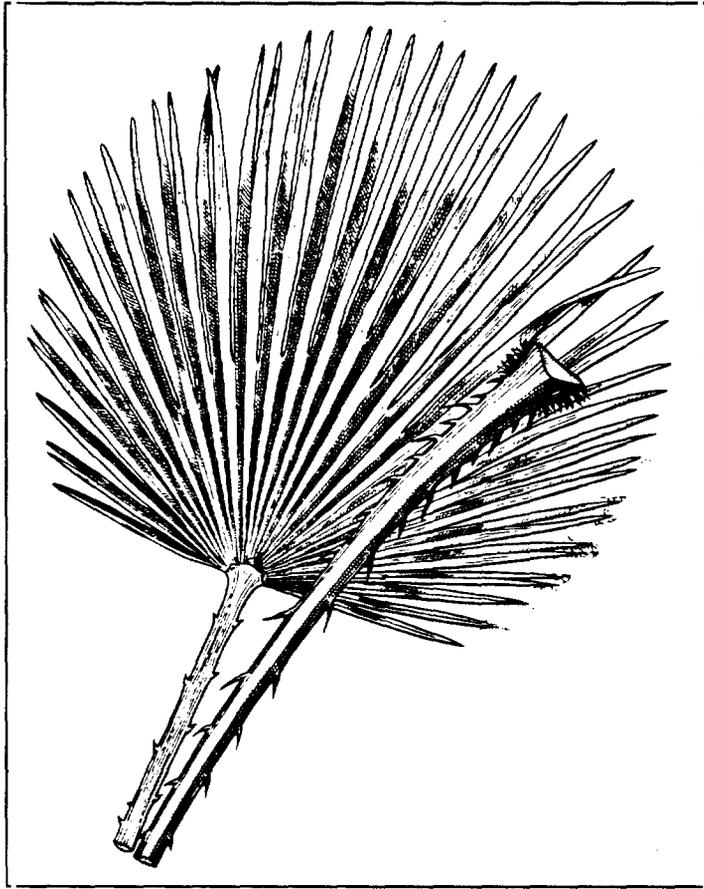
La escultura románica en España también cuenta con la presencia de "palmaceas"; termino genérico que considero más oportuno utilizar porque he creído observar, no sólo palmeras y palmetas, sino también hojas de "palmito" (*Chamaerops humilis. L.*)(Il. 76) -aquel pequeño arbusto de hojas grandes palmeadas y rasgadas, cuyos segmentos arrancan todos del extremo del rabillo-, única palmacea que se da de forma espontanea en la península, y que durante el Medievo se creía retoño de la palmera, y por lo tanto fue confundida con ella<sup>361</sup>.

Creo haber encontrado hojas de "**palmito**" esculpidas en capiteles de Galligans (Barcelona) (Il. 77), Loarre (Huesca), Tamante de Litera (Huesca), la Seo de Jaca (Huesca) (Il. 78) Monasterio de Ripoll (capitel procedente de la antigua portada), Claustro de la Catedral de Gerona, San Juan de las Abadesas (Gerona), San Isidoro de León, (Il. 79), Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) (Il. 80). Pero, eso sí, con una variadísima tipología y con un sentido de la

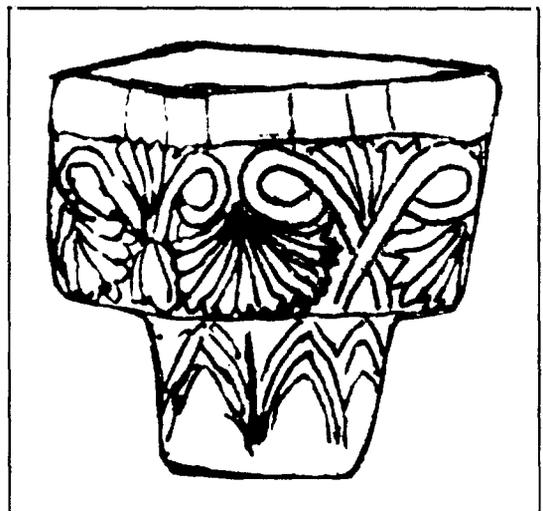
---

<sup>360</sup> JALABERT, D.- Ob. cit. pág....

<sup>361</sup> Confusión aclarada siglos más tarde por Andrés de Laguna que escribe: "la cual planta -palmito- no es cogollo ni renuevo del árbol llamado palma, como piensan algunos, sino especie muy diferente, visto que algunas veces crecen palmitos a do nunca jamas hubo rastro de palmas". FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 957).  
DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).



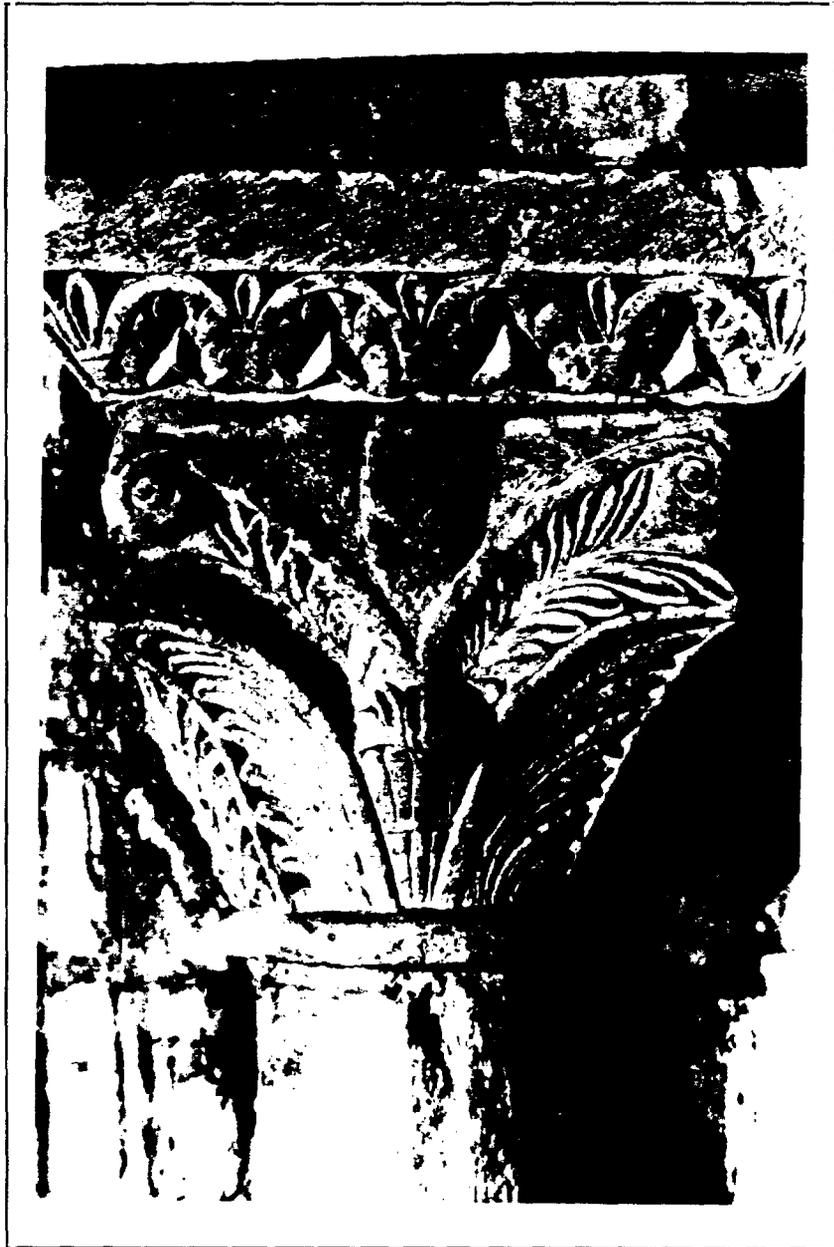
Il. 76.- Hoja de palmito (*Chamaerops numilis*)



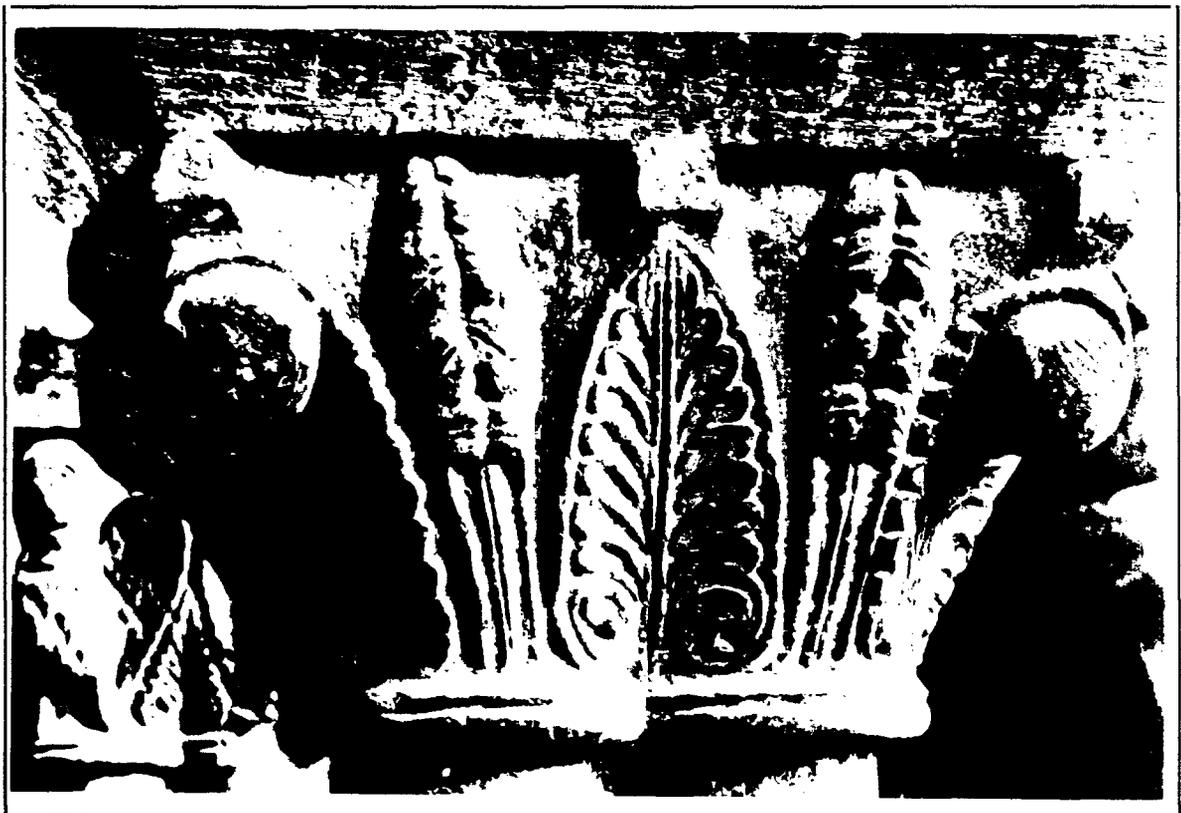
Il. 77.- Galigans



IL. 78.- Seo de Jaca (Huesca).



Il. 79.- San Isidoro de León.



Ils. 80 y 81.- Capiteles del Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos)



Il. 82.- Capitel. San Juan de las Abadesas (Gerona)

abstracción propio del Románico; por lo tanto, si bien en algunos capiteles, como los de Galligans (Il. 77) la presencia de esta hoja no deja ninguna duda, en otros se aleja del original, y en un intento de ajustarse al marco, es decir a la superficie del capitel, bien pliega sus hojas, dobla sus aguzadas puntas, se muestra de frente o de perfil, haciendo confusa su catalogación, llegando incluso a considerarla unas de las numerosas variedades de hoja de palmeta. (Ils. 81, 82, 83)



Il. 83.- Capitel. Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos)

Pero, ¿qué motivó la presencia de esta palmea, entre la flora esculpida del Arte Románico Español?. Posiblemente porque ante la ausencia de la palmera y el secular simbolismo que dicho árbol y su hoja encerraban, el "palmito", considerado durante los siglos del Medievo en muchas zonas de nuestra geografía una pequeña palmera, sustituyó a ésta, en numerosas ocasiones, en la iconografía tradicional.

La **palmera** (con mayor o menor naturalismo) aparece formando parte de bastantes capiteles historiados cuyos temas, extraídos del Nuevo Testamento, hablan de la presencia de este árbol; así sucede con la Entrada de Jesús en Jerusalén (Claustro de la Catedral de Tudela, Navarra) o la Huida de la Sagrada Familia a Egipto (Claustro de Sant Benet de Bages, Barcelona).

La **palmeta**<sup>362</sup>, con su extensa tipología, es uno de los temas predilectos de los artistas románicos, sin duda porque en su ejecución tenía cabida toda la originalidad del artífice; así, mientras en unos capite-

---

<sup>362</sup> ZIELINSKI, A.S.- "Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo". Archivo Español de Arte. Tomo LIV, nº 312. Año. 1981. (pag. 2). Indica el predominio de la "palmeta" en el claustro inferior del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).  
 GÓMEZ MORENO, M.- "El Arte Románico Español". Madrid, 1.934 (pág. 72). Indica la presencia de palmetas entre los capiteles de la Seo de Jaca (Huesca).  
 GARCÍA GUINEA, M.A.- "El Románico en Santander" Tomo I. Santander, 1.979. (pág. 268).  
 Escribe que la hoja de palma es un tema muy frecuente en el románico santanderino.

les aparece entera, como tema único y con distinto número de lóbulos, en otros aparece como media palmeta inserta en un largo tallo serpenteante -decoración particularmente apropiada en los cimacios-. Por otra parte, también hay que constatar que es bastante frecuente que aparezca asociada a la piña.

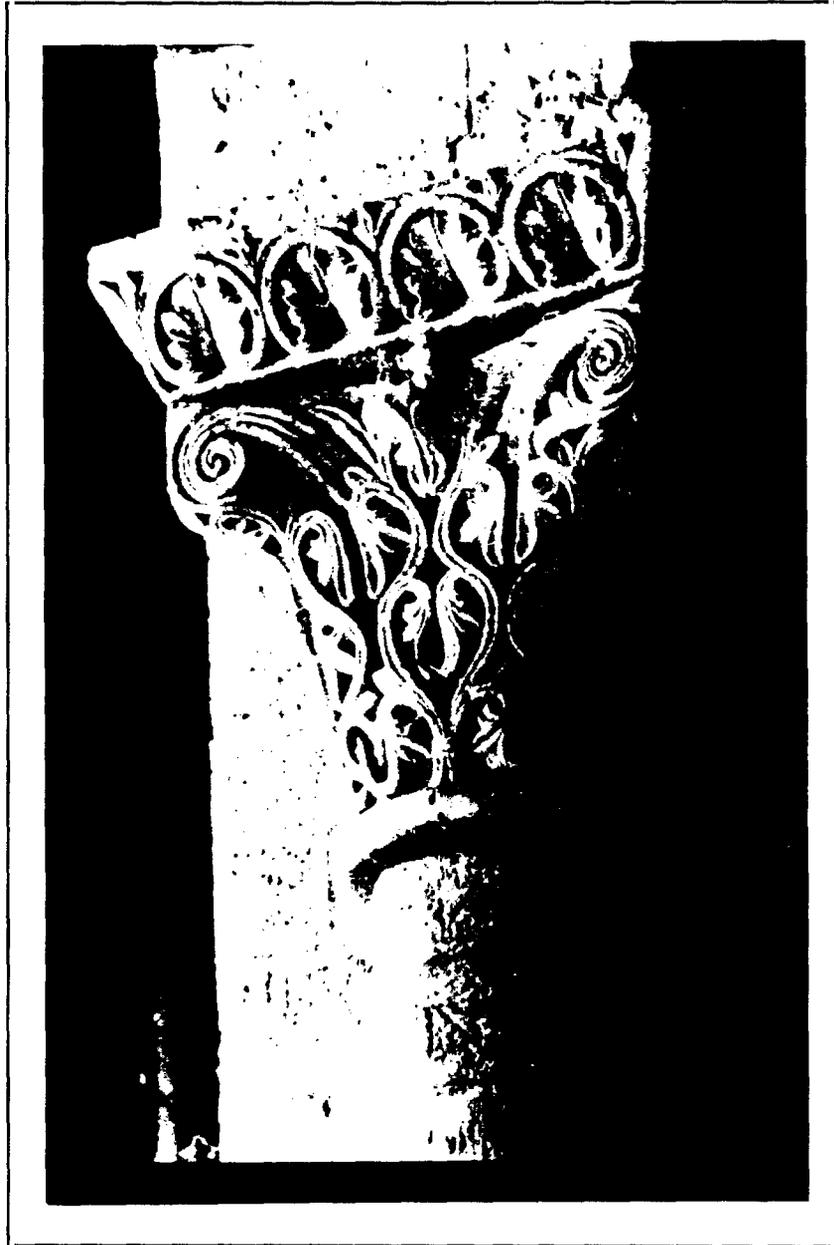
La palmeta está presente en capiteles del Claustro de Santa María de Estany (Barcelona), San Juan de las Abadesas (Gerona), la Seo de Jaca (Huesca), Loarre (Huesca) (Il. 84), Cripta de San Isidoro de León (Il. 85), San Martín de Fromista (Palencia) (Il. 86), San Martín de Unx (Navarra) (Il. 87). Bien formando roleos, como en un capitel del Museo de la Diputación de Pamplona, en Asín (Huesca), Nogal (Palencia), Neila (Burgos), San Millán de Segovia, Museo parroquial de Gumiel de Slizán (Burgos), San Martín de Fromista (Palencia) y Catedral de Santiago de Compostela; bien formando medias palmetas, como en capiteles de Loarre (Huesca), San Isidoro de León, San Martín de Unx (Navarra), San Martín de Fromista (Palencia), Catedral de Santiago de Compostela, Claustro de la Catedral de Tudela (Navarra), Virgen de la Peña de Sepulveda (Segovia), iglesia de Sabugo en Avilés (Asturias).



Il. 84.- Capitel. Loarre (Huesca)



IL. 85.- Capitel. Cripta de San Isidoro de León



IL. 86.- Capitel. San Martín de Fromista (Palencia)



IL. 87.- Capitel. San Martín de Unx en Tafalla (Navarra)

De lo anteriormente expuesto se deduce que el tema de las "palmaceas", uno de los más numerosos dentro de la flora esculpida románica, aparece distribuido por toda la geografía del Románico español, tanto en el de ámbito oficial como en el de marco rural; unas veces con un elevado grado de abstracción, otras con una ligera nota naturalista, pero siempre manifestándose como elementos tomados por el artífice para desarrollar su originalidad. De cualquier forma, la presencia de este tema sugiere una serie de interrogantes: ¿A que se debió su inclusión en la escultura románica?, ¿fue únicamente un mero elemento decorativo? o, ¿se ha de ver en estas palmaceas (palma/palmito/palmeta) un símbolo religioso?.

En primer lugar no se puede olvidar el origen antiquísimo de este tema, cargado de contenidos simbólicos, que heredado de tradiciones caldeo-asirias fue primero incorporado a la mayoría de las artes de las grandes civilizaciones de la Antigüedad, y después cristianizado, apareciendo durante los primeros siglos de nuestra Era entre el repertorio iconográfico del Arte Paleocristiano, y posteriormente, hallándose en el Arte de toda la Alta Edad Media, hasta que en el siglo XI será adoptado por el Arte Románico, que le imprimirá sus propias características, dependiendo de la originalidad y de la fantasía del artista.

En efecto, la palmera y su representación más abstracta, la palmeta, fue un símbolo en Mesopotamia desde la cultura neolítica, adoptado posteriormente por los pueblos de Próximo Oriente, Grecia, Roma, permaneciendo vigente en la iconografía de cada pueblo, que lo hará propio contribuyendo a su enriquecimiento simbólico, y así seguirá manteniendo durante siglos su significado de fertilidad, vida, inmortalidad, regeneración y victoria; simbolismos paganos que fueron finalmente asimilados y reelaborados por la simbología cristiana, con lo que la palmera, rama de palma y la palmeta se convirtieron en temas iconográficos cristianos apropiados para evocar conceptos fundamentales de la nueva religión, tales como: el triunfo del mártir sobre la muerte<sup>363</sup>, la prefiguración del Calvario, la resurrección de Cristo, la inmortalidad del alma<sup>364</sup>, la redención, la salvación<sup>365</sup>, la alegoría de Cristo y su palabra<sup>366</sup> y sobre todo, fue consi-

---

<sup>363</sup> La rama de la palma es considerada por varios autores un símbolo cristiano capaz de evocar el triunfo del mártir sobre la muerte, entre ellos, PÉREZ RIOJA y FERGUSON, obs. cit., págs. 333 y 334, y 40 respectivamente.

<sup>364</sup> CHEVALIER y GHEERBRANT.- Ob. cit. (pág. 578). Consideran a aquella palma de los mártires, prefiguración del drama del Calvario y de la Resurrección de Cristo; en un sentido más amplio, la consideran el símbolo de la inmortalidad del alma y de la resurrección de los muertos.

<sup>365</sup> Recordemos que el propio papa Gregorio Magno comentando las formas simbólicas de la palmera dice: "la palma es la cruz de Cristo, la cual, mostrándose dura y rugosa en su corteza, nos da frutos dulcísimos que conducen a la salvación". PITRA, J.B.- Ob. cit. (pág. 376).; CHURRUCA, M.- Ob. cit. (pág. 63).

<sup>366</sup> Manuel Churruga, retomando el simbolismo de la palmera dado por Rabano Mauro y Pedro Capuano, nos dice que: "la palma significa Cristo; la palma conserva sus hojas sin que caigan y Cristo afirma sus palabras en la vedada inmovil"...Y del mismo Cristo está escrito: "Justus ut palma florebit". Ob. cit. (pág. 64).

derado emblema del Paraíso Celestial.

A juzgar por esta milenaria, y por lo tanto arraigada tradición simbólica de la palmera y de la palmeta, y valorando toda una serie de argumentos, tales como:

1º) La pervivencia del tema en la iconografía simbólica del Arte Paleocristiano, Bizantino y del Prerrománico de la Alta Edad Media.

2º) Su importancia cuantitativa dentro de la flora esculpida románica; y

3º) El preeminente lugar reservado a este motivo vegetal en numerosos edificios románicos de carácter religioso o funerario, tales como la iglesia y cripta de San Isidoro de León, la catedral de Santiago de Compostela, la iglesia de San Martín de Fromista, la Seo de Jaca y un largo etcétera; piezas claves en el Camino de Santiago, sobre cuya arquitectura y escultura gravita inquestionablemente el espíritu de Cluny.

Resulta difícil no cuestionar el carácter exclusivamente decorativo que se ha adjudicado a este motivo vegetal, símbolo milenario por excelencia, desposeído de toda connotación simbólica precisamente en el Románico, arte eminentemente simbólico y difusor de una estética sometida a unos principios: búsqueda de la armonía

compositiva, búsqueda de la emoción estética y religiosa, y funcionalidad; funcionalidad que en escultura presenta una doble faceta, la de embellecer y adornar el conjunto arquitectónico en el que esta se integra, y la de adoc-trinar, la de enseñar y transmitir a los fieles los dog-mas de la religión a través de una temática historiada, puramente narrativa, pero también a través de unos símbo-los abstractos o vegetales de raíz paleocristiana, con pleno sentido para el hombre del Medievo.

Por ello, y teniendo en cuenta todas estas premisas, cuando el Románico Oficial, con ricos programas iconográficos, reserva numerosos capiteles para ser ta-llados con el tema de la palmeta, cuya plasmación, sea cual sea la tipología empleada, emana armonía, equili-brio, serenidad y belleza -precisamente en una sociedad donde todos estos valores brillaban por su ausencia- se infiere que el escultor no buscara el naturalismo, no buscara la plasmación de una flora real, no pretendiera evocar una virtud, ni atributo alguna del fiel cristiano, ni siquiera la alusión a nada terrenal, sino por el con-trario evocar el Paraíso Celestial, recompensa merecida para el deboto cristiano, donde gozará de toda armonía, serenidad y belleza inexistente en la sociedad medieval.

**ABRIR CONTINUACIÓN CAP. II**

